

OP DEN OMSLAG

Het op den omslag afgebeelde schilderij van Jan Vermeer van Delft bevindt zich in het Mauritshuis te 's Gravenhage en stelt voor „Diana en haar gezellinnen". Het doek heeft een formaat 98,5 × 105 cm en is in overwegend goud-geel en donker-groen (van den achtergrond) gehouden.
Over de figuur en het werk van den Delftschen Vermeer treft men een artikel aan van C. H. de Boer in dit nummer.

C. H. DE BOER

DE WEG DER STILTE

Den Delftschen Sfinx heeft men hem genoemd en hij is ontegenzeggelijk een der geheimzinnigste persoonlijkheden uit de geschiedenis der schilderkunst en dit niettegenstaande zijn klaren stijl, het overheerschen van licht en kleur op zijn schilderijen, de krachtige, welomschreven, hoewel fijne plastiek zijner figuren en de wijze, waarop hij deze laatste op den voorgrond plaatst en in een onmiddellijk contact brengt met den toeschouwer. Want bij dit alles onderscheidt hij zich door een zoo groote reserve, een zoo voorname en stille rust, dat er na Rembrandt ten onzent onder de schilders wel geen grooter „zwijger" werd aangetroffen.

Rembrandt en Vermeer: zoo op het eerste gezicht schijnen zij de exponenten van een uitgesproken polaire levenshouding te zijn; bij nader inzien ontdekken wij zoowel in levenshouding als in ontwikkelingsgang toch ook menig punt van overeenkomst. Bij Rembrandt ligt het spel van krachten, dat bij hem dien ontwikkelingsgang bepaalt, meer open voor ons; het teekent er zich duidelijker op af, bij Vermeer speelt zich alles meer af in het verborgene; het aantal zijner werken, die bekend zijn, is niet groot, zijn onderwerpen zijn eenvoudig en weinig ingewikkeld, terwijl Rembrandt's productie verbazingwekkend is en hij als dramaticus en episch verteller meer de gelegenheid geeft den ontwikkelingsgang van zijn levensinzichten en -opvattingen te volgen. Rembrandt als dramaticus zoekt het conflict, dat Vermeer ten slotte uit den weg zoekt te gaan en daarbij is hij een ongeëvenaard verteller, die, hoe algemeen-menschelijk zijn geestelijke belevingen ook zijn, door de groote en machtige bewogenheid zijner tafereelen, die herhaaldelijk een algemeen bekend voorval in beeld brengen, telkens weer den indruk wekt daarbij onmiddellijk te zijn betrokken. Men kan van meening zijn, dat Frank Harris in zijn bekende onthullingen over „the man Shakespeare" te ver gaat, dat aan den anderen kant dus dichters persoonlijk aandeel aan de conflicten, welke hij schildert, zoo gering zou zijn als men op grond van zijn groote objectiviteit (het stokpaardje van vrijwel alle commentators) in den regel veronderstelt, is evenwel ook nauwelijks aan te nemen.

Rembrandt, de schilder der vele zelfportretten, onttrekt zich in dit opzicht minder aan den speurzin van hen, die er op uit zijn achter zijn werk den mensch te ontdekken. En Vermeer? Moge menig werk van zijn hand ons bij gelegenheid voor raadsels stellen, uit den samenhang van het totaal, dat hij naliet, valt meer dan eens wat meer af te lezen dan men gewoonlijk doet.

Het kan, nu we Rembrandt toch in deze vergelijking hebben betrokken, zijn nut hebben bij de punten van overeenkomst en verschil in den levensgang van beide meesters even stil te staan. Rembrandt vond het milieu, waarin hij zich, ondanks alles, het meest thuis gevoelde in het dynamische Amsterdam, dat toenmaals de belangrijkste koopstad was der wereld, een stad, waarin het leven sterker dan ergens anders pulseerde, Vermeer in het stillere Delft, dat overigens niet zoo stil was, als men op grond van 'schilders kunst vrij algemeen pleegt aan te nemen. Rembrandt heeft die dynamiek aanvankelijk wel gezocht. Blijkens de onstuimige actie, welke zich in sommige van zijn mythologieën, het bruisende leven, dat zich in een schilderij als de z. g. Nachtwacht openbaart, stond hij er aanvankelijk ten volle voor open. In de Roof van Proserpino overtreft hij in vaart zelfs den barokken geweldenaar Rubens. Wij kennen allen het drama van de „Nachtwacht". Na de afwijzing trekt de meester zich in eenzaamheid terug en hult zich zelf en zijn werken in dat groote zwijgen, waarvan de hiervoor gevoeligen herhaaldelijk melding hebben gemaakt en schept in stomme welsprekendheid en met een onverminderde productiviteit een aantal werken, waarin het accent van het algemeen menschelijke nu vanzelfsprekend meer naar het persoonlijke wordt verlegd. Het groote aantal zelfportretten wordt in dit licht begrijpelijk. Het oog, dat in de wereld zooveel ongekende schoonheid had ontdekt, keert zich nu naar binnen en ontdekt ook daar meer dan voorheen door anderen nauw vermoede waarden. Algemeen menschelijke

levensdrama's en -conflicten worden in intiemer vorm nog in overvloed geschilderd, doch ook hier blijken de accenten veelal innerlijker, in de zelfportretten houdt — de woorden zijn van Ibsen — de schilder oordeelsdag over zich zelf. Maar meer dan een van deze zelfportretten houdt een wereld in en elk daarvan is dan een geschilderd eccehomo, een grandioze samensmelting van micro- en macrokosmos. De schilder van het klankvolste picturale orkestwerk der wereld ontraadselt nu de geheimenissen van het zwijgen.

Over Holland daalt dan bekendelijk langzamerhand de stilte, die verder bovenal kenschetsend zal zijn voor het werk van Vermeer en die stellig nergens een „klaarder" uitspraak zal vinden dan in het zijne. In zeker opzicht lijkt de meester van Delft Rembrandt's antipode. Het rembrantieke clair obscur, dat nog het duister, maar ook de geheimenissen kent van het nachtaanzicht der dingen, heeft zich tot een dagaanzicht verhelderd. En toch is er in een, verre van onwezenlijk, opzicht een gemeenschappelijke afstamming: Caravaggio en de Utrechtsche Caravaggisten. In Terbrugghen's „Lachend Meisje" in het Utrechtsch Centraal Museum is met eenigen goeden wil een voorloopster te zien van Vermeer's „Lachend Meisje" in het Mauritshuis. Het is een omzetting van het rembrantieke clair obscur in een anderen toonaard, waaruit het Vermeersche pleinair zal groeien. Schilderde Rembrandt, die de sferische geheimtaal van het clair obscur tot zijn hoogsten vorm van volmaking op zou voeren, in de zwevende, van dramatische suggesties zwangere culminatiepunten van de handeling het leven in een proces van eeuwige wording, en is er bij hem, ook in het diepste zwijgen, een oergrond van bewogenheid, van strijdbaarheid tot het laatste, waarover zich dan een goddelijke rust spant, Vermeer is hier het vervolg op: hij zou zich ontwikkelen tot den schilder van de rust, van de rust niet boven den strijd uit, maar van de rust na den strijd, niet van het „worden" in een dramatischen climax, doch van een episch "zijn". Wanneer men voor Vermeer's werken staat, dan krijgt men als regel den indruk, dat zijn, en Hollands, strijd is volstreden. De actie zijner figuren, wier bezigheden meestal van huiselijken aard zijn of een karakter van verpoozing dragen, schijnen zich in een verlangzaamd tempo en in een geest van weerspiegeling te voltrekken. Ook de ruimten, die hij schildert, zijn vol reflecties, zij zijn niet alleen spiegels van licht, van een licht, dat dalend uit een zonnigen, wolkeloozen hemel, zich in alles spiegelt, doch ook spiegels van een geestelijken aard. Daarom ook baden zij zich, ook wanneer het onderwerp niet van religieuzen aard is of ook zonder dat eene uitgesproken religiositeit tot uitdrukking komt, in een zoo verklaard hemelsch licht. Omdat hij de schilder van het verstilde leven zou worden, werd hij ook de grootste stillevenschilder van zijn tijd, in de sfeer van zijne kamers leven ze hun eigendommelijkste leven; hun eigendommelijkste en wezenlijkste leven, opgeheven tot hun subliemsten staat van onstoffelijke stoffelijkheid als ze zijn. Zijn werk is met gruis van edelgesteenten geschilderd, heeft men gezegd. Daarom kon ook zijn befaamde gezicht op Delft de moderne meesters van het pleinair zoozeer boeien, wier werken immers veelal abstracties van vorm en kleur waren!

Zelden werd een stad zulk een monument gezet. Holland, Delft, waarvan eens Oranje's actie uitging, nu verzadigd in zijn welvaart en rust, in de glorie van zijn tot een parelende stilte gestolte levenspracht en -praal, dat is Vermeer. Laat mij hierbij aanteekenen, dat sommigen ook aan de volledige ongereptheid van den wolkenhemel, die zich over deze glorie welft, hoewel ze een contrastvolle ervan vormt, hebben meenen te moeten twijfelen. Willem Maris, een van de grootste lichtschilders van alle tijden, scheen, naar mij eens uit een gesprek met den meester over dit onderwerp bleek, dezen twijfel te deelen.

Heeft deze ontwikkelingsgang zich wel zoo rustig voltrokken als men in den regel aanneemt?

Vermeer werd den 31sten October van het jaar 1632 gedoopt. Uit zijn jeugd is weinig of niets bekend. Zijn vader was „Caffawercker" (zijdewerker) en men veronderstelt, dat deze ook een tijdlang kunsthandelaar was, waardoor de jonge Vermeer dan al spoedig in aanraking zou zijn gekomen met verschillende uitingen van kunst. Den 5den April van het jaar 1653 huwt hij Catharina Bolnes. Kort na zijn huwelijk wordt hij opgenomen in het St Lucasgilde te Delft, waarvan hij later een tijdlang hoofdman zal zijn, wat wijst op het aanzien, dat hij bij zijn confraters genoot, hoewel zijn financieele omstandigheden — hij heeft drie jaar noodig om zijn intreegeld te betalen — meer dan eens precair bleken, hetwelk verwondering mag baren, daar zijn werken tot de hoogst betaalde van zijn tijd behooren. Doch zijn diep bezonnen geest deed hem langzaam werken, zijn echt werd met (elf) kinderen rijk gezegend. Wanneer Vermeer in 1663 bezoek krijgt van een Fransch edelman, Balthazar de Monconys, wel een bewijs welk een groote bekendheid Vermeer's werk ook in den vreemde alreeds genoot, dan treft deze geen enkel schilderij aan op het atelier van den schilder, die hem dan naar een bakker brengt, die een werk van hem in huis heeft. Wanneer de meester in December van het jaar 1675 op slechts 43-jarigen leeftijd arm sterft, moet de weduwe, die veel prijs schijnt te hebben gesteld op het werk van haar man, aan de Schepenen van Delft een verzoek tot boedelafstand richten. De vermaarde natuuronderzoeker Anthony van Leeuwenhoek, kamerbewaarder van Burgemeesteren, wordt tot curator over den boedel en de goederen aangesteld. Dit en eene specificatie van goederen, door den schilder nagelaten, waarop o. m. eenige schilderijen van hem zelf, van Fabritius e. a., voorts „Een rotting met een ivoren knop daerop, — 2 schilderseesels, drye paletten, 6 paneelen, 10 schilderdoucken, drye bondels allerhande slach van printen, een lessenaer en rommelingh" en dan nog „Eene steene Tafel om verruwe op te wrijven, met de steen daarby" voorkomen, is naast enkele bijzonderheden over zijn gezin en naaste verwanten in hoofdtrekken

nagenoeg alles wat men van het eigen leven van den schilder weet. Het verder eigene moet men uit de schilderijen, welke de meester ons naliet, halen.

Stille wateren hebben diepe gronden. Vrijwel rimpeloos schijnen zich de wateren uit te strekken van Vermeer's levenszee. Zou zij in haar diepten geen geheimen bevatten, berust haar doorzichtigheid wellicht hierop, dat zij niets inhoudt in haar schoot? Zou de man, wiens „Melkmeisje" welhaast de beteekenis kreeg van een nationaal monument en symbool, geen oogenblikken hebben gekend, waarop zijn beeldkracht den diepen zin en algemeene beteekenis van een zinnebeeld verkreeg? Had alleen maar de oppervlakte der dingen, die hij zoo feilloos uitbeeldde, zijn aandacht, verraden zijn modellen ons niets van wat hen innerlijk beroert?

Een bepaalde strooming in de kunstwereld, voor welke het onderwerp van een schilderij weinig meer dan eene bijkomstigheid was, waaraan men geen andere beteekenis had toe te kennen, heeft weinig oog voor deze diepten gehad. De vormgeving was voor dezulken hoofdzaak en zij vergaten, dat juist een aantal der allergrootsten door het gegeven zelf werden getroffen en voortgestuwd. Het zijn niet in de laatste plaats de themata, die de menschheid boeien, het leven, lieven en leed van een Faust, een Hamlet, representieve persoonlijkheden niet alleen, maar ook belangrijk door dat hun leven, lieven en leed een echo en reflex vormen van het leven, lieven en leed der menschheid. Rembrandt is groot door beide: door hoe en wat hij schildert, en er zal wel nauwelijks iemand gevonden worden, die niet beseft hoeveel persoonlijk leed en geluk in de door hem gekozen, neen: menigmaal op hem aanstormende themata is verwerkt. Wat men van zijn levensloop weet of vermoedt, vindt herhaaldelijk bevestiging in zijn teekeningen, etsen en schilderijen. Deze zijn er de kristallisatie, de verklaring in laatste instantie, de apotheose (men neme dit woord in zijn rechte beteekenis) van. Elk van zijn representatieve werken heeft de beteekenis van een oordeelsdag, van een samenspraak, een uiteenzetting met het allerhoogste. En daartoe kiest de kunstenaar instinctief die vormen, die themata, die proefondervindelijk hunne geschiktheid hebben bewezen, hunne geschiktheid, niet alleen voor enkelen, doch voor heel de menschheid, waaraan deze de eeuwen door haar leed en vreugde heeft toevertrouwd: de geschiedenis van Faust, van Hamlet. De eeuwen hebben aan deze themata gevormd en gepolijst en hun den meestzeggenden en bestaansprekenden vorm gegeven.

Zou het met den Delftschen Vermeer anders zijn? Er is, dunkt ons, geen reden om te veronderstellen, dat hij een uitzondering zou maken op dezen algemeenen regel. In het vroegste schilderij, dat van den meester bekend is, „Diana en haar gezellinnen" (Mauritshuis, zie omslag van dit nummer), offert hij nog een weinig aan de conventie der italianiseerende richting, hoewel zijn geniaal schildersvermogen, in welks ontwikkeling latere vormen ons een dieper den samenhang doorschouwend inzicht hebben gegeven, zich hierin reeds openbaart Hetzelfde is het geval met een christelijk religieus motief, hetwelk hij dan aanslaat: „Christus in het huis van Martha en Maria" (National Gallery, Edinburg), waarvan de behandeling ondanks de duidelijke ontleening van de Christusfiguur aan een schilderij van Bernardo Cavallino (hetwelk in evolutionair opzicht een deugd zou kunnen heeten), reeds een ook meer persoonlijk karakter draagt. Ook in een derde schilderij, „De Koppelaarster" (zie afb. blz. 290), draagt het motief een algemeen karakter. De „bordeeltjens" waren in zwang, zij kwamen blijkbaar tegemoet aan een algemeen verlangen. Vermeer schildert er de climax van. Ook thans geniet het schilderij in opvallend goede kleurenreproductie een zekere bekendheid. Links zit de muzikant, rechts het begeerde vrouwtje, waarover de achter haar staande jonge man zich buigt, zijn linkerarm om haar heen slaand en haar reeds in bezit nemend, terwijl hij met de rechter hand een geldstuk aanbiedt, dat zij met een hautain lachje taxeert. Om den jongen man heen loerend, houdt op den achtergrond de koppelaarster een waakzaam oog op het geval. Het viertal zit vermoedelijk, zoo luidt tenminste de algemeene meening, op een balcon, waarover beschermend een Klein-Aziatisch tapyt gespreid hangt. Wijnrood is het kleed van den jongen man, warm van wijn en hartstocht zijn gelaat, van een prachtig citroengeel het jakje van de jonge vrouw, een warm avondlicht speelt over gelaat en kleedy van den muzikant, die, zijn blik op den toeschouwer richtend, een beker wijn omhoog heft.

Toen ik dit schilderij in een groote pakkende kleurenreproductie leerde kennen, nadat ik verschillende werken van den meester gezien had, werken in dat klare, stille, schijnbaar passielooze licht, dat zoo kenmerkend voor hem is, kreeg ik sterk den indruk, dat het méér dan een verplicht offer aan den tijdssmaak was geweest, waarvoor het bij velen door gaat. Men schildert zooiets niet zoo alles doorvoeld, doortrild van zulke persoonlijke accenten, wanneer men een dergelijke roes niet op een of andere wijze, al behoeft men nu aanstonds niet aan het ergste te denken, heeft doorleefd, ook al wordt het geval dan, gedragen door den tijdgeest en steunende op de overlevering, in scène gezet. Men heeft dan de nauwe betrokkenheid van den schilder bij een en ander ook wel aangevoeld en in den lachenden muzikant hem zelf willen zien . . . . . Waarom niet in den muzikant en den jongen man beide? Of hebben gevoelens van de decensie, in ons land niet vreemd, wanneer het een schilder betreft, waarmee men zich occupeert, hiervan teruggehouden?

Een kunstenaar leeft in den regel het leven van zijn tijd sterker dan de meesten, in de passie van zijn werk culmineert het, een gestaag voortvloeiende golfstroom kan zich verhevigen tot branding en dan ontstaat bij geval een zedencomedie als die, waarvan dit schilderij vertelt. Vermeer was 24 jaar, toen hij het schilderde, 3 jaar na zijn huwelijk. Van zijn persoonlijk leven weet men weinig; uit het feit, dat hij elf kinderen had, is men geneigd tot

een zinnelijken trek te besluiten. Overigens valt het een dramatiseerend en legendariseerend kunstenaar in den regel niet zwaar in de huid van zijn sujetten te kruipen en beide attitudes in den geest te doorleven, die van den zijn zinnenroes in dronken wellust uitvierenden jongen man en die van den dezen roes met zijn opwekkende klanken stimuleerenden muzikant, die met het geval lustig den spot kan drijven. Bij den muzikant is het een doorleven in reflectie en dat is echt de latere Vermeer. Maar hoe staat het met al het andere?

„Nooit heeft de schilder zich zoo laten gaan", merkt een van zijn biografen op en men onderschrijft van ganscher harte gaarne deze zoo juiste constateering. Doch, wanneer hij doorgaat en zegt: „maar al heeft hij deze scène met welgevallen bekeken, het meest heeft hem de kleurenpracht geboeid", dan is men onwillekeurig geneigd zich af te vragen hoe hij dit zoo precies kan weten? Dit, dat de schilder, terwille van die (werkelijk heerlijke) kleurenpracht, het drama zelf, waarin hij zooveel kennelijk welgevallen had, kon verloochenen?

Wanneer men het schilderij in rapport brengt met de, naar men aanneemt, tusschen 1660 en '62, dus niet zoovele jaren later geschilderde „Emmausgangers", dan komt dit alles toch wel in een eenigszins ander licht te staan. Want, wat in dit schilderij allermeest boeit, is niet zoozeer de kleur of de facteur, niet datgene wat des schilders is, doch integendeel de door alles subtiel heengeweven zielestemming. Vermeer's „Emmausgangers" is allermeest een drama van de ziel; hier toont hij zich een psycholoog van de eerste orde, een stemmingspsycholoog als wel een karakterpsycholoog. En zou een psycholoog van deze kwaliteit vier jaren eerder het psychologische thema van „De Koppelaarster" zoo onverschillig hebben gelaten? Het is nauwelijks aan te nemen, want juist voor een jong, levenslustig, pas gehuwd en tempetamentvol schilder was dit een, ook om zijn pikanterie, meer dan interessant geval, waaruit niet alleen coloristisch, doch ook uit een oogpunt van karakterteekening, typeering en gemoedsstemming vonken waren te slaan. Had het hem niet zoo geboeid, dan had hij het niet zoo boeiend, in zulk een roes, zoo roeswekkend en met zulk een vervoering geschilderd.

Vermeer was amoureus en muzikaal; weinigen hebben als hij de vrouw zoo veelvuldig verheerlijkt als hij, Martha, de huishoudelijke, waarvan Christus zegt, dat niet zij, doch Maria het beste deel heeft gekozen, Maria, die „luisterde naar zijn woorden", omstreeld door klank van snaren of woordmuziek, de laatste ook, wanneer zij opklinkt uit een brief. Maar hiermee zijn alle de schakeeringen van Vermeer's genegenheden nog niet aangeduid. Het melkmeisje, de kantwerkstertjes, de dames, die de neiging koesteren zich aan meer geestelijke besognes te wijden, waarvan de Bijbelsche Maria en Martha de prototypen zijn, hebben zusters, van wie men, mogelijk niet geheel zonder reden, geloofd heeft te moeten veronderstellen, dat zij, zij 't dan op een kiesche wijze in eenig verband te brengen zouden zijn met den toon van het levenslied, het „Wein, Wein und Gesang", dat uit „De Koppelaarster" opklinkt. Men heeft in sommige van zijn modellen niet minder dan demi-mondaines willen zien en ze vergeleken met figuren uit de comedies van Terentius. En waarlijk, wanneer men op een of andere wijze kennis maakt met de prachtig geschilderde en gekaraktiseerde „Vrouw met de roode hoed" (thans National Art Gallery, Washington, zie afb. blz. 289), dan komt men er onwillekeurig toe te denken aan een Japansche geisha.

Het laatste woord is o. i. met dit al over dit schilderij „De Koppelaarster" nog niet gezegd. Bij een schilder als Vermeer komt men, geboeid door de groote volmaaktheid van die werken, waarin hij tot zijn rijpste uitspraken geraakt, den weg, welke hiertoe leidde, den strijd, waaruit deze stilte geboren werd, uit het oog te verliezen. Tot dusverre hebben in zake de bemoeienissen met oude kunst het archiefonderzoek en de stijlcritiek de grootste plaats ingenomen, het onderzoek in de diepten bevindt zich pas in het stadium van zijn eerste, aarzelende aanvangen. Wie archiefonderzoek, chronologische stijlcritiek enz. op den voorgrond stelt, komt er uiteraard licht toe in uitingen als „Diana en hare gezellinnen", „Christus in het huis van Martha en Maria" en „De Koppelaarster" weinig meer dan de eerste, zich tegen traditie en conventie aanleunende proeven van een zich openbarend talent te zien. Maar een werk als „De Koppelaarster", zoozeer van passie doorgloeid, zoozeer een uiting van de kleuren tot een festijn van genietingen makende schildersdrift, past niet in dit leerstellige plan. Vermeer was, toen hij het schilderde, hoe jong anders ook, toch reeds op een leeftijd, waarin tal van genieën de wereld reeds met onsterfelijke meesterwerken, die, meer dan offers aan de conventie, getuigenissen van gesublimeerd eigen lief en leed waren, verrijkten. Waarom zou hij hierop een uitzondering maken?

Omdat het onderwerp valt buiten het kader van de werken, waarin de meester zijn grootste technische volmaaktheid toont en waaraan men gewoon is zijn naam te verbinden? Maar zijn „Emmausgangers" dan? En de courtisanes, die zich in gezelschap van de Maria's nauwelijks op haar gemak hebben gevoeld, wat doen we daar mee? Bestaat er overigens wel een dringende reden aan het werk, waarin zijn passie het luidst klinkt, waarin hij zich het onbekommerdst laat gaan en hij het onbevangendst de twee kanten van zijn natuur, naast de passie ook de berekening, het spelen daarmee, toont de waarde te onthouden, die het voor het psychologisch onderzoek stellig heeft!

De weg, dien men Vermeer ziet gaan, is de weg van velen in het Holland van die dagen. Er bloeien heidensche en christelijke bloemen, wie haar volgt, koerst door tusschen zonde en bekeering. Tot de laatste werken, welke de meester schilderde, behoort, zegt men, zijn „Allegorie op het Nieuwe Testament" (zie afb. blz. 290), vroeger als bruikleen in het Mauritshuis, nu in het Metropolitan Museum te New York, waarin de verleidster Slang wordt verpletterd. Er wordt nog



PROF. DR TH. BAADER

Het ras in de Duitsche dichtkunst

I

De vraag, welke wij hier zullen trachten te beantwoorden, is drieledig op grond van de hier te volgen methode, maar vormt een geheel wat betreft den natuur- en den geesteswetenschappelijken kant van het verschijnsel, omdat het leven, t.w. de wereld van den geest en van de natuur een eenheid is in biologisch en organisch opzicht. Dus slechts om methodologische redenen vragen wij: 1°. Hoe staat de officieele literatuurwetenschap tegenover het rasprobleem? 2°. Wat verwacht de raskunde van het literatuurwetenschappelijk onderzoek? 3°. Wat zegt de dichtkunst van onzen tijd over het raskundig denken en voelen? Het spreekt vanzelf, dat deze laatste vraag weer onderverdeeld moet worden. Wij moeten vragen zoowel naar de raseigen houding van den dichter, als ook, of hij zich zelf van zijn raseigen houding of van de ras-eigen of ras-vreemde houding van de personen zijner schepping bewust is geworden. Dus bij het eerste onderdeel van onze derde vraag speelt het niet zoozeer een rol, of de literaire houding, de zoogenaamde dichterlijke levensstijl, door raskundige inzichten den dichter bewust is geworden of dat hij een onbewust vertegenwoordiger van zijn ras is en zich dus zonder raskundige overwegingen volgens zijn eigen aard gedraagt.

Het geheel van onze beschouwingen is echter de toetsing van de opkomst en kracht der „Nieuwe Mythe" aan de literaire gegevens, dus van de mythe van het bloed, het ras [1]), waarvan men zou moeten verwachten, dat ze hoe langer hoe sterker de geestelijke leiders van de Europeesche volkeren onder haren invloed brengt, dus ook het Duitsche dichterlijke denken en voelen met een nieuwe kracht gaat bezielen.

1. *Het rasprobleem en de Duitsche literatuurwetenschap.*

Het kan als bekend verondersteld worden, dat eerst zeer laat de raskunde, welke met haar begin reeds tot in de achttiende eeuw teruggaat en toendertijd uitsluitend natuurwetenschappelijk, t.w. physisch georiënteerd was, de beschouwing van geestelijke en zielseigenschappen van een bepaald ras binnen haar gezichtsveld heeft getrokken. Noch in zijn geesteswetenschappelijke, noch in zijn natuurwetenschappelijke verhandelingen treffen wij bijv. bij Goethe den term „ras" aan, slechts in de commentaren bij zijn gedichten „Urworte — Orphisch" [2]) benadert Goethe ons begrip, maar gebruikt daarvoor het woord „Nationaalkarakter" [3]). Wij komen hierop en vooral op zijn gedichten „ΔΑΙΜΩΝ" „Dämon" nog terug, omdat ons hier reeds in nuce en tevens volledig alles schijnt uitgesproken te zijn, wat later, eerst in onze twintigste eeuw, de raskunde van lichaam en ziel in samenwerking met de erfelijkheidsleer opnieuw wetenschappelijk heeft kunnen vaststellen.

Eerst toen de ethnologisch georienteerde anthropologie en de natuurwetenschap, voortbouwend op de verruiming van de raskundige inzichten door de erfelijkheidsleer, welke door de geniale ontdekkingen van een Gregor Mendel (1821—1884, abt in het Augustijnenklooster te Brünn Moravië) mannen als A. Czermak, E. D. Correns en de Nederlander Hugo de Vries hadden verkregen, heeft plaats gemaakt voor een biologisch gerichte raskunde, eerst toen is men tot de gevolgtrekking gekomen, dat ook zielseigenschappen met erfelijken aanleg verband kunnen houden. Aansluitend bij de uitkomsten van het onderzoek van F. Lenz [4]) heeft W. Peters, de hoogleeraar in de Psychologie aan de Universiteit te Jena, in 1925 zijn werk over „Vererbung geistiger Eigenschaften und psychische Konstitution" [5]) in het licht kunnen geven. Hier komen wel vragen naar den overgeërfden aanleg en de beoordeeling van zijn waarde voor het politieke leven terloops ter sprake, maar voor ons vraagstuk biedt het boek geen aanknoopingspunt.

De meest hevige kritiek op het vraagstuk en de leer van de erfelijkheid van eigenschappen der ziel is in zijn boek „Rasse und Volk" [6]) gegeven, door P. Wilhelm Schmidt, die met klem zijn standpunt verdedigt, volgens hetwelk hij de erfelijkheid slechts van zulke geestelijke talenten kan toegeven, bij welker activeering lichamelijke aanleg op eeniger-

[1]) Waarover in de Mei-aflevering van De Schouw 1944, blz. 232—237, A. B. Roels een belangrijke uiteenzetting op grond van het boek van Rosenberg „Der Mythus des 20. Jahrhunderts", gegeven heeft.

[2]) Goethes Werke, Jubilaeumsausgabe II, 252 vv.

[3]) Ibidem II, 356 en de commentaar van Goethe in „Kunst und Altertum" II, 3.

[4]) Zie het verzamelwerk van K. H. Baur, Eugen Fischer en Fritz Lenz, „Menschliche Erblichkeitslehre", 2e druk, München 1922 = Grundriss der menschlichen Erblichkeitslehre und Rassenhygiene, Bd. I *c*) Lenz, Die Methoden menschlicher Erblichkeitsforschung, en *d*) Lenz, Die Erblichkeit der geistigen Begabung, en in de 3e druk van „Menschliche Erblichkeitslehre", deel I (München 1930/33), Fr. Lenz, Die seelischen Unterschiede der grossen Rassen.

[5]) Jena, Verlag von Gustav Fischer.

[6]) München 1927, Verlag von J. Kösel und Fr. Pustet. Het boek heeft den ondertitel „Eine Untersuchung zur Bestimmung ihrer Grenzen und zur Erfassung ihrer Beziehungen".

lei wijze in aanmerking komt, zoodat volgens Schmidt het in den grond van de zaak dus slechts om erfelijkheid van dezen lichamelijken aanleg gaat; een theorie van de erfelijkheid van zuiver geestelijken aanleg echter wijst W. Schmidt ronduit van de hand. [1]) Op de gronden, waarop dezelfde auteur in 1927 het boek van Hans F. K. Günther, „Rassenmerkmale des deutschen Volkes" en de phenomenologische methode van L. F. Clauss [2]) verwerpt, zullen wij hier niet nader ingaan, er zal in het vervolg nog herhaaldelijk gelegenheid zijn ons met de theorieën en vondsten van deze twee laatste onderzoekers bezig te houden. Onder de schrijvers op het gebied van het nieuwste literatuurwetenschappelijk onderzoek in Duitschland willen wij in dit verband slechts drie literatuurhistorici noemen, welke in hun behandeling van de beginselen der literatuurwetenschap ook het rasprobleem in breederen samenhang aan meer of minder grondige beoordeeling hebben onderworpen. Wij bedoelen Hermann Gumbel [3]), wijlen hoogleeraar der Duitsche letterkunde te Koningsbergen (overleden 11-2-'41), met zijn bijdrage „Dichtung und Volkstum" [4]), en den op 22-8-'41 overleden Berlijnschen literatuurhistoricus Julius Petersen [5]), welke in zijn laatste werk [6]) op verschillende plaatsen een beschouwing aan ons probleem gewijd heeft, en tenslotte Josef Nadler, den hoogleeraar in de Duitsche letterkunde te Weenen, die een betrekkelijk kort, maar belangrijk opstel geschreven heeft over „Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde" [7]).

In dezen samenhang is het wel belangrijk erop te kunnen wijzen, dat reeds in 1900/1 bij den uitgever Eugen Diederichs een werk, bestaande uit twee deelen, is verschenen, nl. „Heinrich Driesmans, Das Keltentum in der europäischen Blutmischung. Eine Kulturgeschichte der Rasseninstinkte". Wel is waar kent deze auteur nog niet de moderne rasterminologie, maar het is verbazingwekkend, met welk zeker gevoel hij de feiten, waarop wij ook thans nog steunen, door ethnologisch georienteerde omschrijvingen weet aan te duiden, zoo bijv. als hij spreekt van eene „slavo-saxonische" bloedmenging, wat wij thans zouden noemen „fälisch-ostische" menging, of als hij „keltogermaansch" van „slavogermaansch" onderscheidt, wat de hedendaagsche raskunde „westisch-nordisch" en „ostisch-nordisch" noemt. Driesmans als kultuurhistoricus en volgeling van Nietzsche is vertegenwoordiger der geesteswetenschappelijke richting, daarom krijgt hij hier onder de literatuurhistorici zijn plaats.

Zonder op het boek van Driesmans als geheel hier te willen en te kunnen ingaan, onderstrepen wij toch als belangrijk, dat Driesmans reeds Goethe en Lessing raskundig heeft trachten te beoordeelen, dezen als „slavogermaansch", en genen als „keltogermaansch". [8]) Maar, en dit is het meest opmerkelijke, Driesmans bedoelt hiermede geenszins lichamelijke kenmerken van deze beide dichters, integendeel, hij spreekt uitsluitend van geestelijke en zielseigenschappen bij Goethe en Lessing, dus is hij in dit opzicht — dit werk van Driesmans nl. is nog vóór het einde der 19e eeuw geschreven! — een betrekkelijk vroege voorlooper van Hans F. K. Günther [9]) en L. F. Clauss [10]), op welke wij later nog uitvoeriger zullen ingaan. Driesmans zegt in de inleiding van zijn genoemd werk over een vroeger van hem verschenen boek met den titel „Die plastische Kraft in Kunst, Wissenschaft und Leben" [11]) dat kunst, wetenschap en leven in dezelfde plastische kracht van het organisme wortelt, welke het menschelijk lichaam gevormd heeft en in de teeldrift nog altijd ernaar streeft menschelijke lichamen te vormen: het artistieke vermogen en de dorst naar kennis zijn slechts hooger opgevoerde, vergroote en meer vergeestelijkte uitingen van deze drift. Uit de teekenen des tijds wordt bewezen, dat deze „plastische kracht" in kunst en wetenschap tegenwoordig (dus schrijver bedoelt: tegen het einde der 19e eeuw!) aan het afnemen is, en gelijktijdig wordt getracht de kiemen van nieuw leven op te sporen en bloot te leggen, welke op het genoemde verval volgen. De schrijver heeft zich aan dit werk gezet, om de brug te slaan van de kunst van de kunstwerken tot de kunst van het leven en van het akademisch wetenschappelijk betoog tot het aan het leven getoetste weten. Dus Driesmans heeft toendertijd reeds de raskunde van het lichaam en de raskunde van de ziel als een eenheid opgevat! Voorts spreekt deze schrijver de gedachte uit, welke later door A. Reibmayr [12]), Rauschenberger [13]) en Ernst Kretschmer [14]) is uitgewerkt, dat elke kultuur tot nu toe slechts uit de bevruchting van een levenskrachtig volk door een ander degelijk rasvolk tot stand is gekomen en dat ten allen tijde een zekere bloedmenging de voorwaarde is geweest, en dat volkeren, welke deze niet ondergaan hebben, verstard en onvruchtbaar zijn gebleven. Driesmans ziet in het Kelto-romaansche als het ware het „Ewig-Weibliche" en in het Germaansche het „Ewig-Männliche", hij maakt dus hier van dezelfde inzichten gebruik, welke later een onderzoeker als bijv. Clauss onder de termen „darbietungsmenschlicher" en „leistungsmenschlicher" stijl samenvat. Opvallend is, dat Driesmans' boeken nergens genoemd worden in de laatste literatuur over ons probleem, noch door Clauss, noch door Günther, voor ons een reden temeer, hier iets uit-

---

[1]) Loc. cit. blz. 15.

[2]) „Rasse und Seele", München 1924, J. F. Lehmanns Verlag, 18e druk, München 1943.

[3]) Zie „Nachruf", Dichtung und Volkstum 41 (1941), 267 vv.

[4]) In „Philosophie der Literaturwissenschaft", uitgegeven door Emil Ermatinger, Berlin 1930, Junker und Dünnhaupt Verlag, blz. 43—91.

[5]) „Nachruf", Dichtung und Volkstum, 41 (1941), 259 vv.

[6]) „Die Wissenschaft von der Dichtung", deel I: „Werk und Dichter", Berlijn 1939, Junker und Dünnhaupt Verlag.

[7]) In „Dichtun und Volkstum", 35 (1934), 1—18.

[8]) Loc. cit. deel I, blz. 150 vv.

[9]) Bijv. „Rasse und Stil", München, Verlag von J. F. Lehmann.

[10]) „Rasse und Seele, Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt".

[11]) Leipzig 1898, Verlag von C. G. Naumann.

[12]) „Die Entwicklungsgeschichte des Talentes und Genies", 2 deelen, München 1908.

[13]) „Das philosophische Genie und seine Rassenabstammung" Frankfurt a. M. 1922.

[14]) „Geniale Menschen", 2e druk, Berlijn 1931.

voeriger bij dezen voorlooper van het rasphychologische onderzoek te blijven stilstaan.

Ofschoon wij weten, dat de mensch, die het kunstwerk vormt, geheel en al, als het ware met de kracht van het noodlot, verbonden is met zijn volk op grond van zijn bestaan, dus op grond van zijn ras en bloed en van den geest van zijn voorvaderen, op grond van de beïnvloeding door milieu en tijdgenoot en door zijn moedertaal, op grond van zijn aanvaarding van het kultureele streven van zijn volk, dat hem draagt, en op grond van alle onbewuste grondkrachten, welke de laatste beslissingen in het leven leiden [1]), ofschoon wij ervan overtuigd zijn, dat er een erfelijkheid van den geestelijken aanleg is — dit heeft toch ook het mooie boek van Friedrich Reinöhl, „Die Vererbung der geistigen Begabung" [2]), waarin ook o.a. de erfelijke muzikale aanleg in de familie Bach wordt gedemonstreerd, wel voldoende overtuigend aangetoond —, zullen wij nu toch ook de stemmen onder de literatuurhistorici doen uitkomen, welke nog kritisch tegenover het rasprobleem en de eventueele invloeden van het ras op den dichterlijken aanleg en de poëtische productiviteit staan.

Aanvaarden wij met Reinöhl de erfelijkheid van den geestelijken aanleg, welke wel niet meer kan geloochend worden, dan moeten wij dus rekenen met de erfelijkheid van bepaalde, aan een groep van menschen, dus een ras, gemeenschappelijke geestelijke eigenschappen. Wij sluiten ons geheel bij de conclusie van Reinöhl aan, die zegt, dat voor de beoordeeling van de waarde van de rasverschillen de vraag naar de erfelijkheid van de geestelijke hoedanigheden van de grootste beteekenis is, omdat van veel meer waarde dan de lichamelijke kenmerken van de rassen de geestelijke en zielskenmerken zijn. Slechts wie een begrip heeft van de erfelijkheid van het geestelijke in den mensch, zal ook tot een inzicht in de beteekenis van de rassen kunnen geraken.

Ook de literatuurhistorici, welke in het vervolg aan het woord komen, staan op het standpunt van de erfelijkheid der geestelijke eigenschappen. Hermann Gumbel sluit zijn opstel over „Dichtung und Volkstum" met de conclusie: Ook dichtwerken zijn „Verkehrsgut", en hangen meer af van de grijpbare werkelijkheden van het politieke gebeuren, van de dynastieke leiding, van de territoriale consolideering, van de door het verkeer bepaalde vlotheid (= Zügigkeit"), dan van mystische erfmassa's, welke in het bloed gefundeerd zijn, en van den aard van den volksstam of van het geestelijke niveau van een landschap [3]). Gumbel wijst vervolgens op politiek en religie, als factoren, welke een grooten invloed uitoefenen op hetgeen tot een eenheid leidt, welke den volksaard uitmaakt, en welke nog lang niet systematisch onderzocht zijn. Deze literatuurhistoricus geeft toe, dat het raskarakter zonder twijfel ten sterkste den eigen aard van een dichtwerk evenals van een volksaard bepaalt. Maar Gumbel waarschuwt tevens: wie zonder vooringenomenheid is, moet toegeven, dat hier de grootste voorzichtigheid op haar plaats is, en dat de raskunde eerst in het begin van haar wetenschappelijke consolideering staat. Maar de redeneering, welke Gumbel dan laat volgen, is niet steekhoudend. Hij zegt: Er zijn immers geen zuivere rassen, geen volkeren van een zuiver ras thans in Europa aanwezig, wij moeten algemeen met vermengingen rekenen. Ook stoot men reeds op moeilijkheden, als men zielseigenschappen aan een enkel ras tracht toe te kennen. Nog minder is het mogelijk, het probleem van de vermenging van zulke zielseigenschappen uit een ver verleden te ontwarren. Ook de wet van Mendel, meent Gumbel, helpt hier nog niet verder. — Ofschoon Gumbel het werk van Fritz Kern [4]) kent en dus weet, dat Kern uit de beschouwing van den stijl en het gehalte van de oud-germaansche dichtwerken zijn begrip van het Noordsche ras heeft afgeleid en dus schijnt te beseffen, dat het bij het begrip van de rasziel om de houding, om den stijl gaat en niet om den inhoud van ons voelen, denken en streven — zooals wij in het IIe gedeelte van dit opstel bij Clauss nader zullen leeren kennen — heeft Gumbel dit toch niet beslist uitgesproken. Opvallend is ook, dat hij het onderzoek van L. F. Clauss niet noemt, ofschoon bijv. het boek van Clauss „Rasse und Seele" reeds in 1924 te München verschenen was. Gumbel komt tot de conclusie: „Also ist bei der Zurückführung der Dichtung und der Dichtungen auf die rassische Eigenart höchste Vorsicht, grösste Vorurteilslosigkeit und weitherzigste Begrifflichkeit vonnöten. Man sieht hier aber zugleich, wie Dichtung eingreifen kann in die Bildung von Rassenidealen, von Wertbewusstsein seelisch-kollektiver Art..."

Julius Petersen staat in zijn reeds boven genoemd boek [5]) op het standpunt, dat de samenwerking van het opbloeiende rasonderzoek en van de jeugdige literatuurwetenschap zich nog in de windselen bevindt, dat aan den eenen kant deze samenwerking door een onvaste terminologie (westisch of mediterraan, oostisch of alpien, falisch of dalisch) belemmerd wordt, welke bovendien in het midden laat, welke rassen als primair en welke als secundair te beschouwen zijn. Hierbij komt volgens dezen literatuurhistoricus, dat een bepaalde psychologische uitlegging van de raskenmerken nog geenszins zonder tegenspraak gebleven is. Aan den anderen kant wordt deze samenwerking volgens Petersen daardoor bemoeilijkt, dat de literatuurwetenschap voor de oudste tijden haast geen, en voor de nieuwere tijden slechts betrekkelijk weinig ondubbelzinnig beeldmateriaal aan de raskundige diagnose ter beschikking kan stellen. Petersen haalt dan nog het voorbeeld

[1]) Zie H. Pongs, Neue Aufgaben der Literaturwissenschaft I, Dichtung und Volkstum 38 (1937), 1 vv.

[2]) „Die Vererbung der geistigen Begabung", München 1937, Verlag von J. F. Lehmann.

[3]) Het origineel luidt: Auch Dichterwerke sind „Verkehrsgut", und mehr von fassbaren Wirklichkeiten politischen Geschehens, dynastischer Führung, territorialer Konsolidierung, verkehrsbestimmter Zügigkeit bedingt als von bluthaften und mystischen Erblichkeiten, Stammeseigenartigkeiten oder Landschaftsgeistigkeiten", loc. cit. blz. 89.

[4]) „Stammbaum und Artbild der Deutschen und ihrer Verwandten. Ein kultur- und rassengeschichtlicher Versuch", München 1927.

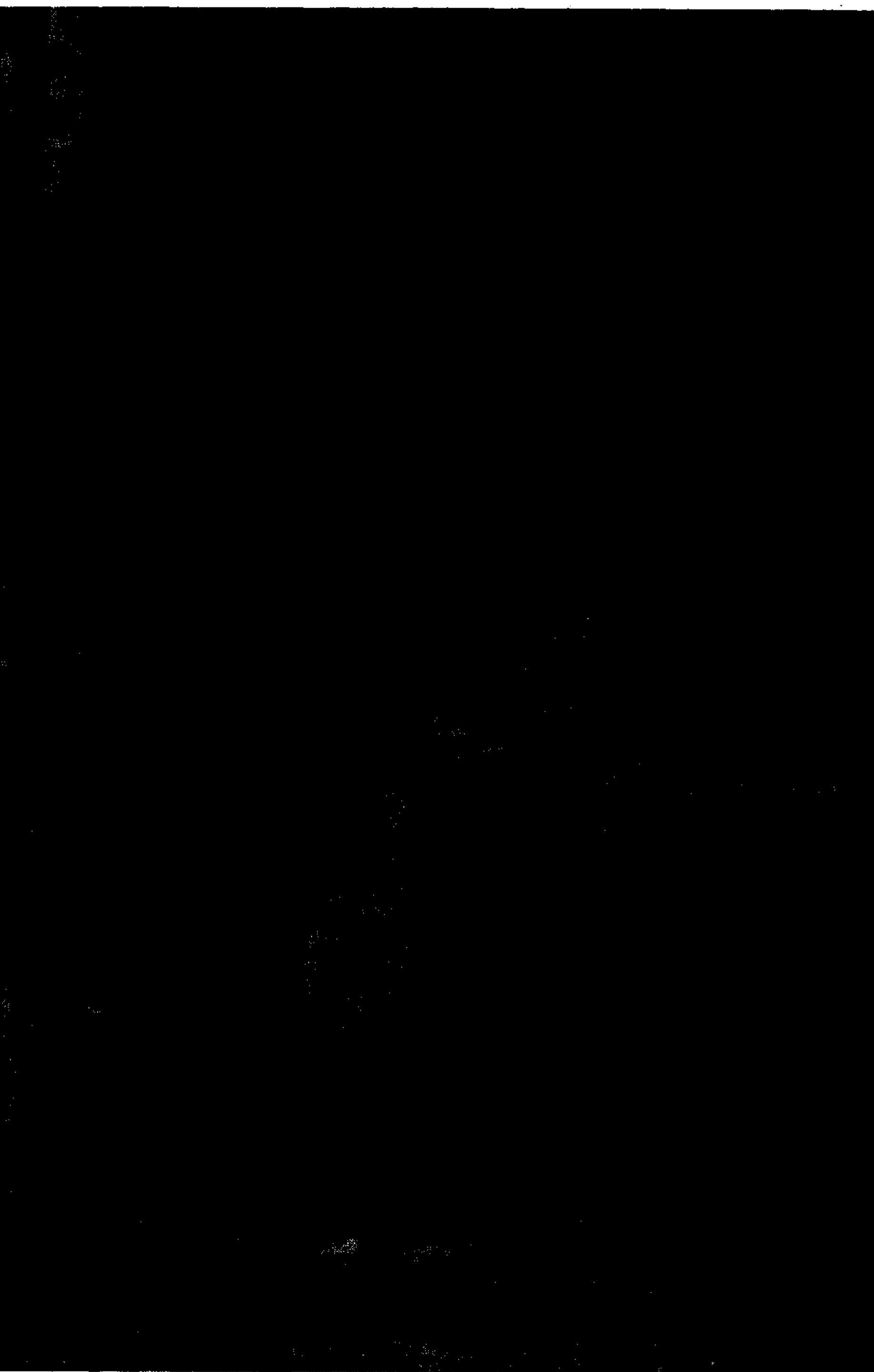
[5]) Loc. cit. blz. 285.



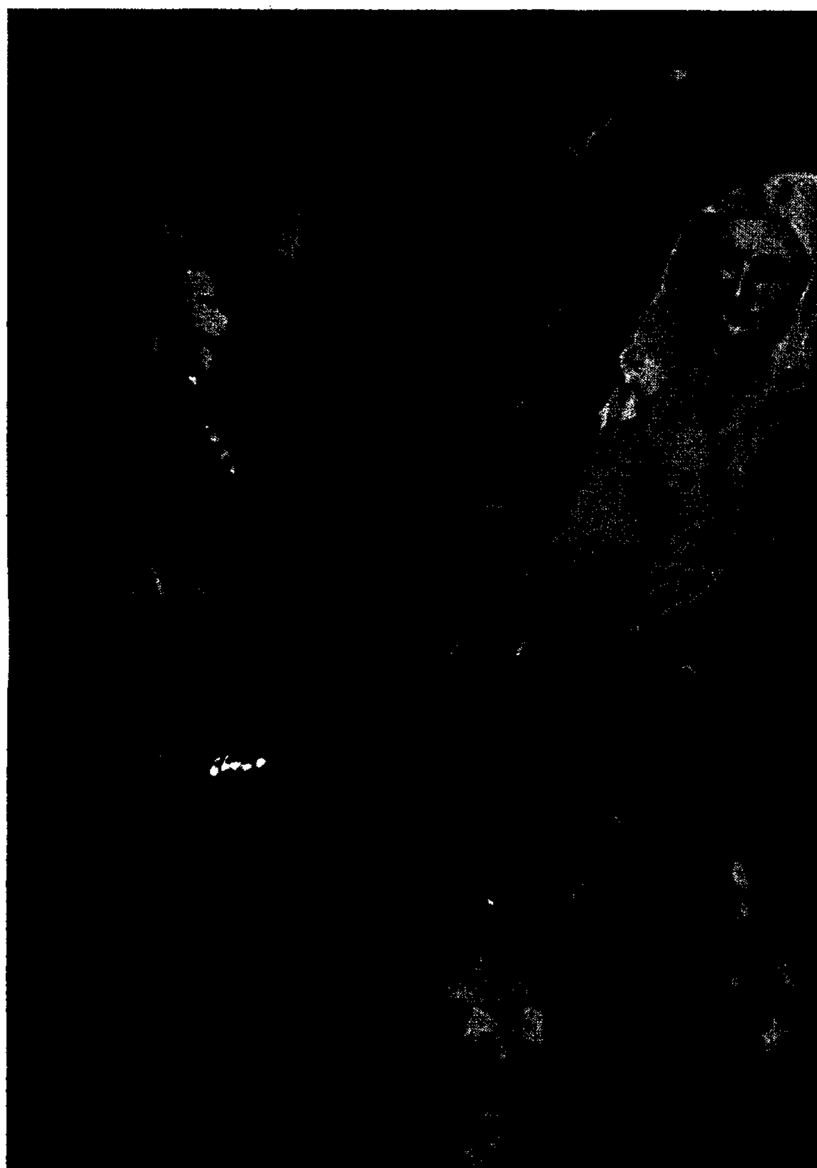
JAN VERMEER VAN DELFT — VROUW MET ROODEN HOED



JAN VERMEER VAN DELFT — LACHEND MEISJE



JAN VERMEER VAN DELFT: ALLEGORIE OP HET NIEUWE T



JAN VERMEER VAN DELFT: DE KOPPELAARSTER

Goethe aan, om aan te toonen, hoe menigvuldig de combinatie van geestelijke- en zielseigenschappen zijn kan; ja, over Goethe heeft een onderzoeker als Walther Rauschenberger [1]) de meening uitgesproken, dat het universalisme van Goethe in zijn unieke alomvattende menschelijkheid op het menigvuldig erfdeel gegrondvest is, dat aan meerdere rassen en aan haast alle Duitsche stammen gebonden is. In het bijzonder zegt Petersen van het werk der raspsychologie — waarvan hij meent, dat haar de toekomst behoort, maar dat zij zich nog in het beginstadium bevindt —, dat zij van twee kanten haar arbeid kan aanvatten: 1°. door den toegang tot de rasziel van de uiterlijk te onderscheiden lichamelijke symptomen te zoeken, en 2°. uitgaande van het zielebeeld zijn typische belichaming te begrijpen. In dezen samenhang bespreekt Petersen dan de methode van Clauss en van Günther, maar merkt daarbij op, dat het laatste doel van zulk een manier van beschouwen nauwelijks bereikbaar is; het zou volgens Petersen [2]) hierin moeten bestaan, dat een vaste verhouding van de somatische en de psychische trekken ontdekt wordt, zoodat men het wereldbeeld van den enkeling en zijn karakter met zekerheid uit zijn lichamelijke verschijning zou kunnen onderkennen, evenals uit het geestelijk gehalte en den stijlvorm met zekerheid een conclusie mogelijk zou zijn ten opzichte van zijn raskundige gesteldheid. Maar Petersen weet in aansluiting bij de vondsten van Clauss en Günther, dat de wetenschap hier voorzichtig te werk moet gaan, omdat, naar men reeds weet, bij raskruisingen het lichamelijke beeld en de houding van de ziel van den enkeling naar verschillende kanten uiteen kunnen loopen, zoodat bijv. een overwegend oostische lichaamsbouw tegenover de geestelijke houding van een overwegend noordsch zielebeeld staat, zooals men bijv. in het geval Beethoven gemeend heeft te kunnen vaststellen.

Ten slotte willen wij nog op Josef Nadler, „Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde" [3]) nader ingaan, welke deze drie wetenschappen als „Gesellschaftswissenschaften" tegenover de „Geisteswissenschaften" plaatst. Nadler is van meening, dat de vraag, op welke van de bovenpersoonlijke gemeenschapsvormen de overeenkomsten in de geestelijke prestaties van een bepaalde groep menschen te herleiden zijn, slechts is op te lossen, als de gelijke weg gelijktijdig in tegenovergestelde richtingen wordt afgelegd, t.w. vanuit de „Gesellschaftswissenschaft" en vanuit de „Geisteswissenschaft", en dat in elke van de beide richtingen men inductief te werk moet gaan, achter zich het gecontroleerde feit en vóór zich het algemeene. Dus Nadler eischt, dat de raskunde en de letterkunde elkaar moeten aanvullen, in dien zin, dat de raskunde vanuit de raskundige feiten als door haar gecontroleerd, door inductie tot algemeene conclusies ten opzichte van de letterkundige problemen moet komen, en omgekeerd de letterkunde vanuit de letterkundige feiten, als door haar gecontroleerd, door inductie tot algemeene gevolgtrekkingen ten opzichte van de raskundige vragen zal moeten geraken.

Nadler wijst, terwijl hij nader op de raskunde en haar taak tegenover de letterkunde ingaat, op de moeilijkheid, dat aan de raskunde de kennis van het geestelijke verschijnsel ontbreekt, dat bij het bepaalde ras behoort, ten minste dringt zich dit gebrek zeer voelbaar op voor de oudere tijden, bijv. voor den tijd van de zestiende en vroegere eeuwen — een gezichtspunt, dat ook Petersen naar voren heeft gebracht [4]); de raskunde is nl. niet in staat de raskundige afkomst van de geestelijke scheppers in een bepaalde kultuurruimte aan te toonen, ook al is het in vele gevallen mogelijk een bepaalden persoon naar volk, stam en familie nader te determineeren. Maar volgens Nadler zeggen deze niets aangaande zijn ras [5]). In zijn in 1934 verschenen opstel had Nadler nog het recht het verwijt tegenover de wetenschap van de rasziel te uiten, dat de geesteswetenschappelijke raskunde tot nu toe nog niet ernstig getracht heeft, bij haar verklaring concurreerende verschijnselen als landschap, staat, maatschappij, kerk, af te zonderen van hetgeen met hooge waarschijnlijkheid teruggaat op het ras [6]).

Wij krijgen bij het herlezen van het betoog van Nadler de overtuiging, dat hij van alle officieele literaarhistorici op de meest vruchtbare wijze getracht heeft, de verhouding van letterkunde en raskunde te bepalen en een methode te vinden, waarmede de literatuurwetenschap met succes haar doel kan benaderen: nl. door van de raskenmerken uit tot een systematisch geestesgeschiedkundig onderzoek te komen, de niet-raskundige vormgevende krachten uit het geheel los te maken en de raskundige krachten afzonderlijk in het oog te vatten, waarbij de statische beschouwing moet worden vervangen door de dynamische, omdat de geestesgeschiedkundige raskunde zich evenzoo aan de wet van tijd en ruimte moet onderwerpen als alle andere wetenschappen, welke den mensch tot voorwerp hebben. Dus Nadler wijst aan de raskunde eén geesteswetenschappelijke taak toe, evenals hij voor de geesteswetenschap een raskundige taak aanvaardt [7]). Op details in het betoog van Nadler zullen wij in het vervolg van ons opstel nog nader kritisch ingaan. Maar wij zullen onze beschouwing over het standpunt van dezen onderzoeker niet sluiten zonder nog op zijn conclusie gewezen te hebben, welke hierin bestaat, dat hij slechts door samenwerking van raskunde, volkskunde en stamkunde overeenstemmende resultaten verwacht. Nadler staat op het standpunt, dat eerst van de raskunde de laatste uitsluitsels te verwachten zijn, welke noch de volkskunde noch de stamkunde weet te leveren. Op ietwat ironischen toon echter laat Nadler dan volgen: „Vorläufig haben Volkskunde und Stammes-

[1]) „Goethes Abstammung und Rassenmerkmale", Leipzig z. j. (1932), en „Goethes Charakter und Abstammung", „Die Sonne" 3 (1926), 410—21.

[2]) Loc. cit. blz. 373.

[3]) Loc. cit. blz. 1—18.

[4]) Loc. cit. blz. 285.

[5]) Loc. cit. blz. 3.

[6]) Vergel. hierbij het begrip „Verkehrsgut" bij H. Gumbel, loc. cit. blz. 89.

[7]) Loc. cit. blz. 5.

kunde eines voraus. Sie fragen nicht mehr, als sie beantworten können. Die geistesgeschichtliche Rassenkunde steckt sich heute ihre Ziele zu hoch." Als primaire vraag, waarmede alle andere staan en vallen en welke eerst ten minste voorloopig zou moeten worden beantwoord, stelt Nadler: „Wie bezeugen bei rassisch gemischten Menschen die verschiedenen körperlichen die jeweils zugehörigen seelischen und geistigen Merkmale?" — Wij zullen later aantoonen [1]), dat de raskundigen tot resultaten gekomen zijn, waartegenover deze formuleering niet meer past.

Wij zien dus, dat de officiëele literatuurwetenschap in het algemeen nog sceptisch tegenover de raskunde en haar resultaten staat. Dit is niet te verwonderen, gezien het feit, dat de raskunde en vooral de raszielkunde betrekkelijk nog zoo jong zijn, dat haar methoden bij de vertegenwoordigers van de geesteswetenschappen slechts op zeer beperkte schaal ingang kunnen gevonden hebben. Bedenkt men, in welken geringen omvang en door hoe weinige literatuurhistorici in Duitschland en de andere Germaansche landen de hedendaagsche Duitsche dichtkunst ex professo, t.w. vanaf den akademischen leerstoel wordt behandeld, dan behoeft het ook geen verbazing te wekken, dat de uitkomsten van de raszielkunde nog niet op het literatuurwetenschappelijk onderzoek door de jongere generatie worden toegepast. Als wij tenminste de titels van de germanistische proefschriften [2]) uit den laatsten tijd nagaan, dan ontmoeten wij nog geene, welke erop wijzen, dat deze raszielkundige richting bij het literatuurhistorisch onderzoek door jongeren is opgenomen. Een prijzenswaardige uitzondering hiervan echter is het, als de docenten bij het gymnasiaal onderwijs de raszielkundige beschouwing in hun literatuurlessen trachten in te voeren, zooals blijkt uit verschillende bijdragen van deze docenten in het „Zeitschrift für Deutschkunde" [3]).

Het in 1939 verschenen boek van Günther Müller met den titel „Geschichte der deutschen Seele — Vom Faustbuch zu Goethes Faust" [4]) zou het vermoeden kunnen doen rijzen, als zouden hier de problemen van de raszielkunde behandeld worden, maar dit boek heeft, ook al zijn er zeer voorzichtig raskwesties ter sprake gebracht, toch niets met het hier door ons bedoelde probleem uit te staan.

[1]) Zie het vervolg, II. Het geesteswetenschappelijk probleem in de raskunde.

[2]) Zie bijv. de periodieke publicaties van deze titels in „Zeitschrift für Deutsche Philologie" (Stuttgart, Verlag von W. Kohlhammer), de laatste in 66 (1941), 119 vv.

[3]) Bijv. Jahrgang 51 (1937), blz. 85 v., blz. 241 v., blz. 617 vv., blz. 626 vv.

[4]) Freiburg 1939, Verlag von Herder & Co.

Soldaten-kind

Haar lijf stond donker en gebogen
in 't wijkend blauw van avondschemering
en in de duisterende kamer hing
een zoete geur van zacht verblijden.

Haar oogen glansden onverschrokken in een licht
van stille vreugde om een smartlijk lijden
— zij schreed de ijle avondschemering in —
en blanke handen gleden langs haar donkre zijde

terwijl zij dacht aan 't kind, dat komen ging
en aan den man, die buiten, in den regen
naast het geweer lag, als op grauwe wegen
't geweld verstilde en de zon opging.

KARIN MOEN

DR P. H. KEULERS

ERASMUS VAN ROTTERDAM

Op den drempel der Reformatie is er in de Nederlanden nauwelijks een man, die het type van den fijngeestigen humanist en geestelijken strijder zoo volledig belichaamt als Desiderius Erasmus. Als mensch zijn geheele leven lang er op bedacht, met beschaamde handigheid zijn afkomst van een priester daardoor te verbergen, dat hij den datum van zijn geboorte vóór de wijding van zijn vader trachtte te verschuiven, streefde hij er als geleerde en Augustijn naar, alle tegenstellingen van zijn tijd zoo in zich op te nemen, dat het oordeel van zijn tijdgenooten over hem noodzakelijkerwijs aan het wankelen moest worden gebracht. Als geleerde is hij gewillig in het geloof, maar met een groote dosis vrijzinnigheid begiftigd, als hoveling meegaand en op roem bedacht, als reformator niet van vernieuwingen afkeerig, maar te weinig strijder, om met open vizier naast Luther te treden. Zoo staat hij, een mensch met twee gezichten, nu eens zoekend en borend naar het verleden toegewend, dan weer met veerkrachtige energie naar de toekomst gekeerd, waarin zich een revolutie van het maatschappelijke en religieuze leven tot in de wortels van het menschelijk bestaan aankondigt.

Even moeilijk als het ons heden nog valt, alle gedachten en begeerten, die achter het hooge voorhoofd van dezen Janus-figuur leefden, met elkander in overeenstemming te brengen, even zeer loopen de ons overgeleverde oordeelen van zijn tijdgenooten over den wijze van Rotterdam uiteen.

De afbeelding van het gelaat van Erasmus heeft reeds op alle ons bekende portretten iets raadselachtigs. Albrecht Dürer kwam op zijn reis door de Nederlanden met den humanist in Antwerpen samen. Deze eerste ontmoeting in het jaar 1520, waarbij Erasmus aan den reeds toen zeer beroemden Nürnbergschen schilder „ein spanioles Mäntele und 3 Konterfettisch Mann" (mannenportretten) schonk, gaf een man als Dürer, die op den eersten blik het wezen der persoonlijkheid pleegde te kennen, inspiratie voor een zeer karakteristiek beeld van den vaardigen prater. Dürers teekening toont een mensch, die weliswaar door den hartstocht voor zijn geestelijke zaak is bezeten, maar die zich toch innerlijk in sterke mate beheerscht, een mensch, die in disputen een scherpe tong weet te gebruiken, maar die in alle hitte van het gevecht niet vergeet afstand te bewaren. Deze teekening legt op anecdotische en aphoristische wijze de gelaatstrekken van den toen zesenvijftigjarigen grooten Nederlander vast. Dürers betere en volmaaktere teekening van Erasmus stamt uit het jaar 1526; zes jaren hebben volstaan, om den indruk van de ontmoeting in Antwerpen haast volledig te niet te doen. In zichzelf gekeerd, koel, haast afzijdig, zit de groote humanist aan zijn schrijftafel. Scherp uitgedrukt is vooral de zeer zinnelijke mond, om welks lippen een gelaten ironie speelt (zie afb. blz. 295). Op de oorzaak van deze verandering in het oordeel van Dürer zullen wij nog terugkomen.

Vroeger dan de eerste afbeelding van Dürer ontstonden de portretten van Hopfer (zie afb. blz. 299) en Lucas van Leyden. Voor de eeuwwisseling, ja nog tot 1510 toe, is het portret eenvoudigweg de repraesentatieve afbeelding; eerst later greep men naar karakteristische attributen. Hieronymus Hopfer ziet Erasmus dan ook enkel en alleen als den man, onder wiens dicht in het gezicht getrokken baret het weten en kunnen van de veel bewonderde humanistische geleerdheid is samengestuwd. Onder den machtigen, koenen neus plooit zich een mond, die er toe lijkt bestemd te zijn, geweldige dingen te verkondigen, en in welks hoeken wijze bedachtheid om de draagkracht zijner woorden lijkt te wonen. Met den korten, sterken nek komt de vaste zelfbewuste kin overeen; de blik is vrij, haast uitdagend in de verte gericht.

Het meest bekende Erasmus-portret is van Holbein d.J. Op en top aristocraat, volkomen onafhankelijk van de omgeving en verdiept in zijn gedachten, zit (of staat?) de geleerde aan zijn lessenaar; de verzorgde, beringde linkerhand rust naast de schrijvende rechterhand. Er is niets ter wereld, dat dezen man van het op schrift stellen van zijn gedachten zou kunnen weerhouden. In de gelaatstrekken komt de innerlijke concentratie tot uitdrukking, de ingetrokken mond verdwijnt haast geheel onder den naar beneden gerichten blik. Deze man weet te zwijgen; wat hij te zeggen heeft, vertrouwt hij zijn scherp gesneden penneschacht toe. Holbein moet in persoonlijk verkeer met Erasmus diens innerlijk wezen hebben nagespeurd, om de zinnelijke trekken en den vitalen strijdgeest zoo bewust te laten terugtreden achter de bezonken, zachtmoedige, evenwichtige lijnen van dit profiel (zie afb. blz. 299).

En toch schilderde Holbein den humanist reeds in het jaar 1523, drie jaren dus voor het ontstaan van het tweede portret van Dürer.

De oorzaak van deze verschillende, haast tegengestelde beoordeelingen van Erasmus ligt zonder twijfel in het verschil van instelling van Dürer en Holbein ten opzichte van de gebeurtenissen der uitbrekende Reformatie en in den twist tusschen Erasmus en Luther, dien Dürer met heftigen hartstocht volgde, terwijl Holbein objectief er bij toekeek.

Op Vrijdag voor Pinksteren van het jaar 1521 bereikte Dürer in Antwerpen het nieuws van de gevangenneming van Luther door soldaten van Keizer Karel V. Dit bericht deed het ergste vreezen. In zijn zorg om het leven van den reformator, wendt Dürer zich in de aanteekening in zijn dagboek tot allen, waarvan hij hulp voor Luther verwacht.

Deze aanteekening wijkt geheel en al af van de drooge opsomming der berichten, die het dagboek in andere gevallen geeft, wordt verheven tot een hartstochtelijk gebed tot den Almachtige en groeit uit tot een oproep aan allen, waarvan hij gelooft, dat zij zich met hetzelfde vuur als hij zouden moeten inzetten voor den gevangene op den Wartburg.

„O Ihr alle fromme Christenmenschen, helft mit fleissig beweinen diesen gottgeistigen Menschen und Ihn bitten, dass er uns ein andern erleucht'ten Mann söndl"

Dan vervolgt hij:

„O Erasme Raderadame, wo willtu bleiben? Sieh, was vermag die ungerecht Tyrannei der weltlichen Gewalt und Finsternüss? Hör, Du Ritter Christi, reit hervor neben den Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, erlang der Martärer Kron! Du bist doch sonst ein altes Männlein; ich habe von dir gehört, dass du dir selbst noch zwei Jahr zugeben hast, die du noch tügest, etwas zu tun . . . . O Erasme, halte dich hie, dass sich Gott dein rühme, wie vom David geschrieben steht, dann magst du tun, und fürwahr, du magst den Goliath fällen . ."

Men begrijpt dit vurig smeken van Dürer pas, wanneer men zich herinnert, hoe een groot aandeel Erasmus aan de geestelijke voorbereiding van het slagveld der reformatoren had. Men gebruikte in dien tijd gaarne het gevleugelde woord: Erasmus legde het ei, dat Luther heeft uitgebroed.



Toen de strijd vervolgens openlijk ontbrand was, bleek dat Erasmus geen strijdersnatuur was. Hij liet Luther de kastanjes uit het vuur halen. De gebeurtenissen spitsten zich dermate toe, dat de Duitsche reformator, die bereid was openlijk te belijden en hard en dapper door te zetten, zich mee liet sleepen tot de uitspraak: „Ich bin der Schlangen, dem Erasmo, gram!"

Terwijl Luther voor een persoonlijke Godsbeleving strijdt, blijft God voor den humanist Erasmus een eisch van de rede; ook hij zet zich verder voor de reformatie in, maar vanuit de vredige stilte van de kloostercel of met de tactiek van den voorzichtigen strijder, die zich graag laat bewonderen. Men heeft zelfs den indruk, dat Erasmus de draagwijdte van de Reformatie beter overziet dan Luther en daarom voor de daad is teruggeschrokken. Men heeft het hem euvel geduid, dat hij met zijn nuchter en helder verstand niet bijtijds en in alle openbaarheid heeft gewezen op de eventueele gevolgen van de splitsing in de kerk. Maar het is dubieus, of de waarschuwing van den fijngevoeligen geleerde zoo zou zijn doorgedrongen dat men in de hitte van den eenmaal ontbranden strijd naar hem zou hebben geluisterd. Erasmus zou de stof, waaruit martelaars worden gemaakt, in zich hebben moeten gehad, het fanatisme van den groote revolutionairen, b.v. den heeten adem van een Savonarola, wanneer hij als „Ritter Christi" met Luther in broederlijke strijdgemeenschap de zaak der Reformatie had willen voorstaan. Lang heeft hij gehoopt om nog tusschen Rome en Luther als bemiddelaar te kunnen optreden; maar hij had te weinig innerlijk contact met de oer-gezonde en krachtig-impulsieve generatie, die achter Luther stond, ja het gold hem zelfs als levenstaak, de hartstochtelijke uitbarstingen van het gevoel te overwinnen door de harmonie van gekultiveerde levenswijze en geestelijke vrijheid, van waardigheid en zelfzucht. Luther zelf heeft later ingezien, waarom Erasmus de „Philosophie van Christus" alleen op dezen weg opnieuw trachtte in te voeren. „Du bist der einzige und allein der Mann, der einmal das Hauptziel und den Hauptgrund dieser ganzen Sache ersehen hat und der in diesem Kampf hat wollen dem Kämpfer nach der Gurgel greifen" (1525).

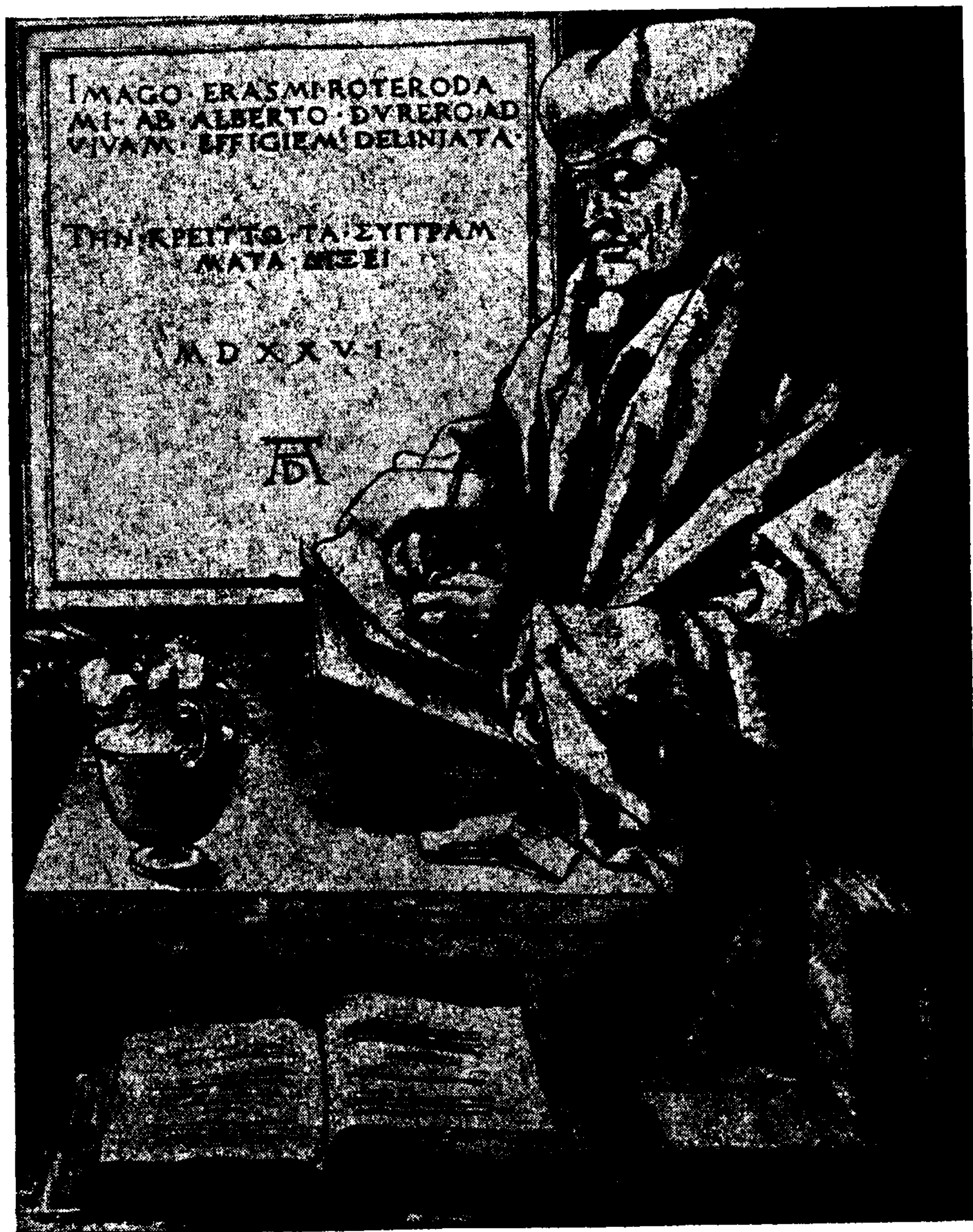


Evenzeer als het wezen van Erasmus zich van dat van Luther onderscheidt, even volledig wordt het weerspiegeld in de vriendschap, die den Nederlandschen humanist met den Engelschen kanselier Thomas More verbond. Voor den eersten keer ontmoeten beiden elkaar in het jaar 1497 in Londen; twee jaar later ontstaat, door briefwisseling of persoonlijke gedachtenwisseling, een verkeer, dat door een diepe zielsverwantschap de geestelijke scheppingen der beide mannen bevrucht. Het beeld, dat Erasmus van zijn vriend ontwerpt, kan wel als een soort zelfbespiegeling worden beschouwd. In een brief aan Ulrich von Hutten beschrijft hij More als het volkomen voorbeeld van de vriendschap. More, zegt hij, is in gezelschap zeer hoffelijk en in den omgang een werkelijk aangenaam mensch; niemand kan zoo slecht gehumeurd zijn, dat hij niet door hem kan worden opgevroolijkt. „Wanneer iemand hem tegenspreekt, zelfs wanneer dat zonder eenigen grond gebeurt, schept hij er reeds een genoegen in, een geestig en toepasselijk antwoord te geven. Wanneer hij met geleerde lieden spreekt, verheugt hij zich over hun talent, wanneer hij met betweters en dwazen spreekt schept hij vreugde in hun manieren." In den familiekring van More schreef Erasmus zijn boek „Lof der Zotheid".

More kende dus den satirischen inhoud van dit boek, maar was het er toch mee eens, omdat hij veronderstelde,

dat ontwikkelde lezers, waarvoor het geschreven was, in staat zouden zijn, de gedachten uit dit boek op de juiste wijze te begrijpen. Nog voordat het werk later op den index kwam, betreurde More de verschijning ervan, omdat hij inzag, dat deze „Lof der Zotheid" door den geest van den toenmaligen tijd verkeerd werd begrepen. De vriendschap tusschen beide mannen was echter te hecht gefundeerd, dan dat zij door dit voorbehoud van More kon worden verbroken. Toen de kanselier onder het zwaard van den beul zijn leven had gelaten, schreef Erasmus: „Met More ben ik ook gestorven, zoo zeer waren wij, om met Pythagoras te spreken, één hart en één ziel".

Inderdaad is deze vriendschap, waaraan de wereld belangrijke wetenschappelijke werken te danken heeft, de duidelijkste en ondubbelzinnigste beoordeeling van den mensch en humanist Erasmus. Nóch binnen het groote historische drama der Reformatie, nóch in de ontwikkeling van het naar zijn hoogsten bloei strevend Humanisme, is Desiderius Erasmus volledig te begrijpen, wanneer men hem eenzijdig van een van beide kanten beschouwd. In geen van beide kampen speelde hij een bijrol; hij was een te zeer in zich gesloten persoonlijkheid, om door een van beide geheel te kunnen worden opgeëischt. Hij was in elk opzicht een man op zich zelf.



ALBRECHT DÜRER — ERASMUS (FOTO ARCHIEF)

FRANK DELBOY

DANSKUNST IN NEDERLAND

Dit artikel wil noch een danshistorisch overzicht geven, noch een droge opsomming zijn van feiten en namen, welke den gemiddelden lezer in geenen deele zullen interesseeren. Het wil slechts in critischen zin eenige punten nader bespreken, in de hoop, dat het opgemerkte velen tot nadenken zal stemmen en waardoor wellicht ten opzichte van enkele onderdeelen van de danskunst een betere begripsvorming mogelijk wordt.

Er is gelukkig in Nederland sinds de liberale staatsman Thorbecke in 1848 de kunst als regeeringszaak verwierp, in den loop der jaren wel iets veranderd. De danskunst is echter tot Mei 1940 steeds zeer stiefmoederlijk bedeeld geweest en dit vond wellicht niet alleen zijn oorzaak in de afwijzende houding van de overheid tegen de kunst in het algemeen, in het ontbreken van een verbindend lichaam als de Nederlandsche Kultuurkamer, maar was mede een gevolg van de onbekendheid van zeer velen met het terrein van deze oudste der kunsten. Men wist niet goed wat er mede aan te vangen, men kon de problemen eenvoudig niet op de juiste wijze onderkennen en het gevolg is dan ook geweest, dat, terwijl musici en tooneelspelers zich, zij het dan ook vaak met veel moeite, konden handhaven, dansers en danseressen tot den ondergang gedoemd waren, hun artistieke idealen stuk voor stuk zagen afbreken door de niet-begrijpende maatschappij waarin zij leefden, en zoo dit nog mogelijk bleek naar het buitenland vertrokken, waar men hun praestaties meestal naar waarde wist te schatten.

In de laatste jaren echter mag de danskunst zich in Nederland in een toenemende belangstelling verheugen. Dit feit stemt een ieder, die het wèl meent met dit edele handwerk, dat men juister voet-, hand- en hersenwerk zou kunnen noemen, tot oprechte vreugde en het is daarom, dat wij nu eens het oog zullen richten op het huidige peil van, en vooral op de opleiding in den kunstdans. Wij gaan hierbij uit van de stelling, dat de eenige grondslag, het stramien als het ware, waarop al het andere moet zijn geborduurd, de klassieke ballettechniek is. Deze stelling is reeds ontelbare malen bewezen, niet alleen positief door het optreden van groote danseressen als Camargo, Taglioni en uit later tijd Pavlova en een danser als Nijinski, maar ook negatief door b.v. Isadora Duncan, die ondanks haar goede bedoelingen in danstechnischen zin faalde door haar gemis aan klassieke scholing. Welke noviteiten de groote 18e-eeuwsche balletmeester en danshervormer Noverre ook mocht hebben aangebracht, uiteindelijk moest hij erkennen, dat hij ten opzichte van deze techniek niet te ver mocht gaan en dat deze de basis voor alle kunnen zou moeten en blijven vormen. Ook een Pavlova sprak zich in gelijken zin uit. Men kan tenslotte alles dansen, karakterdans, nationale dansen, den z.g. Wigman-stijl, maar alleen dan, als men grondig klassiek ballet heeft gestudeerd. De opleiding in den kunstdans moet zich dus in de eerste plaats op deze techniek richten en hier zien wij nu in Nederland reeds dadelijk een groote leemte. Er zijn hier te lande vele balletscholen, aan welker hoofd paedagogen staan, die het ongetwijfeld goed bedoelen. In theorie zijn de meesten hunner met de techniek vrij aardig op de hoogte, al bepaalt zich hun kennis in hoofdzaak tot het „hoe" der voornaamste passen. Zij hebben verder vaak aardige choreographische invallen; kleurige costuums en snoezige gezichtjes doen de rest, en een opgetogen zaal van ouders en bekenden constateert weer eens te meer, dat het toch maar een „eersteklas" dansschool is, waarop hun kind gaat. En dan noemen wij nog een betrekkelijk gunstig geval. Wij hebben leerlingen gezien van dansscholen, die jaren achtereen les hadden gehad en die nog niet eens goed aan de barre konden staan, om van de gebruikelijke passen maar te zwijgen. Ook heden ten dage nog is het maar zelden, dat een leerlingenavond van een of ander instituut op technisch gebied geen groote deceptie oplevert. En hoe komt dit?

In de eerste plaats schuilt de fout, zooals wij hierboven al hebben opgemerkt, in onvoldoende kennis bij den leeraar of de leerares zelve. In de tweede plaats echter is het getal der niet-deskundigen dermate groot, dat totaal foutieve houdingen en volkomen verknoeide bewegingen niet alleen vaak niet opvallen, maar soms zelfs nog als goed, als individueel worden aangeprezen. Te dezen opzichte is het gelukkig met de muziek beter gesteld. Heeft iemand slecht onderricht gehad, dan kan hij er

verzekerd van zijn, dat hij bij een eerste poging tot openbaar optreden op zijn vingers getikt wordt. Talloos zijn de bevoegden, die zijn fouten nauwkeurig zullen aangeven en verheugend groot is het aantal instituten, waar bona fide onderricht door geëxamineerde leerkrachten wordt gegeven. Waarlijk, de ouders, die hun kinderen een beroepsopleiding in de muziek willen doen geven, kunnen gerust zijn ten aanzien van de degelijkheid van het onderwijs. In de wereld van den dans heerscht echter op dit gebied vaak een volslagen chaos. Een ieder waant zijn uil (lees: school) een valk en men schermt met groote woorden als „Ausdruckskunst", „vrije dans", „Duitsche methode" enz., welke evenzoovele leemten moeten verbergen, leemten in de kennis van de klassieke ballettechniek, waarvan men niet alleen het „hoe" moet kennen, maar ook — en zulks dus gedeeltelijk anatomisch geschraagd — het „waarom".



Wij komen nu tot de derde oorzaak, ten gevolge waarvan het peil der dansenden zoo bedroevend laag blijft, enkele gunstige uitzonderingen niet te na gesproken. Na luttele jaren studie immers kunnen de meisjes, die voor beroep werden opgeleid, meestal reeds in een revue of in een balletgroepje terecht en het is dan ook begrijpelijk, dat het voor het voetlicht gebrachte meestal den toets der critiek in geenen deele kan doorstaan. Van de tallooze meisjes, die heden ten dage op de revuetooneelen staan, is slechts een enkele dans-begaafd. De meesten hebben wat les gehad, soms alleen in de moderne dansen(!) en het geheel wordt aangekondigd als het ballet „Cinderella" of welk ander etiket men er op wenscht te plakken. Komt men dan achter de coulissen en informeert men naar de kennis van het klassiek ballet, dan blijkt deze vaak nihil te zijn. Als specialiteit wordt dan vaak de tapdans opgegeven, een der weinige dansuitingen, waarvoor een klassieke training niet strikt noodzakelijk is. Op het tooneel blijkt dan in vele gevallen ook de techniek van het tappen aan den geringen kant te zijn, want ook tappen vereischt een gedegen opleiding en harde studie. Enkele begaafde meisjes, die het geluk hebben kennis te maken met de praestaties van volledig gevormde danstechnici, zien in gunstige gevallen hun gebreken in en zij vormen na jaren van hard werken een deel dergenen, die Neerland's naam in de danswereld hoog houden, zij het helaas ook op vreemden bodem. Het zijn er echter weinige, want waarom zal men al die moeite doen, zoo vragen de meesten zich af. Met uitzondering van een enkel groot, te goeder naam en faam bekend staand balletensemble stelt men bijna nergens bijzondere eischen. Men moet er alleen „goed" uitzien, welk bijwoord dan een synthese bedoelt te zijn van de begrippen, welke zich de gemiddelde theaterbezoeker omtrent een danseres vormt. Heeft men eenmaal goed werk, dat behoorlijk betaalt — en dit is in dezen tijd van schijn-conjunctuur niet zoo moeilijk —, dan doen connecties en protecties meestal wel de rest en men moet al heel weinig praesteeren, wil men zich aldus niet als „danseres" kunnen handhaven. Men kan op deze manier zelfs naam maken, indien men tevens het instrument der reclame vaardig weet te bespelen en het in financieel opzicht eenigen tijd uit kan zingen. Juist het feit, dat het publiek te dezen opzichte het kaf niet van het koren kan onderscheiden is oorzaak, dat in den bongerd van Terpsichore het onkruid dermate welig bloeit, dat het de goede vruchten welhaast dreigt te verstikken.



Er zijn goddank echter altijd nog dansers en danseressen, die een vrijwel mathematisch gevoel voor klassieke schoonheid bezitten en zij zijn het, die, gesteund door de overheid, tegen deze wantoestanden te velde zullen moeten trekken. Centralisatie en organisatie is dus een eerste vereischte. Wij richten hierbij ter vergelijking het oog op Duitschland, het land, dat op theatergebied reeds zeer lang een goede organisatie bezit. In het officieele orgaan van de Rijkstheaterkamer „Die Bühne" van 20 April j.l., wordt in een 15-tal artikelen het onderricht in den kunstdans nauwkeurig en ten aanzien van de dansscholen beschermend omschreven. Doch ook vroeger, b.v. op het groote congres in 1908 van internationale dansleeraren, georganiseerd door de „Genossenschaft Deutscher Tanzlehrer" legden onze Oosterburen getuigenis af van hun liefde voor en van hun wetenschappelijk inzicht omtrent het klassiek ballet. Wij kunnen echter ook teruggrijpen op onze eigen danskultuur van nog niet zoo heel lang geleden. Het gevaar van de huidige opleving in den kunstdans is voornamelijk gelegen in het feit, dat men de oude waarden vergeet, zoodat een jongere generatie deze niet meer kent; wij stellen echter de vraag: waar zijn op het oogenblik de balletscholen, waar de klassieke techniek vooralsnog de hoofdschotel van het studiemenu vormt? Er zijn er ongetwijfeld, maar hun aantal is zeer klein geworden. Binnen een tijdsverloop van tien jaren zijn o.a. verdwenen de scholen van een Leoneff, Darja Collin, Tamarova, Schwezoff, Murilova en Alperova, om er voor de vuist weg maar enkele te noemen. Het getal van hen, die voor beroep willen gaan studeeren, neemt gestadig toe en juist daarom is het nu dringend geboden aan alle dilettantisme op dit gebied een halt toe te roepen en het binnen eigen perken af te grenzen. De bestaande balletscholen dienen te worden gecontroleerd. Het particulier initiatief, dat zich in nieuw op te richten instituten manifesteert, moet mede van overheidswege gesteund worden. Wij hebben hier ongeveer één jaar een Nederlandsch Ballet gehad, waarvoor naast de bestaande balletten meer dan voldoende plaats was, mede door het goede artistieke peil van dit ensemble. Waarom zou de vorming van een dergelijk ballet, maar dan met overheidssteun, tot de pia desideria behooren? Op het gebied van het orkestwezen is het z.g. „Centraal Orkest" gevormd. Wat geschiedt er te dezen opzichte voor den dans? Door eventueele maatregelen zal dan hopelijk in de toekomst worden voorkomen, dat iedere danseres,

die de zaalhuur en de verdere onkosten kan betalen (of laten betalen) een dansavond kan geven. Débacles als recitals van een ballet van Corraise Lunek, van een Staluse Pera en een Mops van der Lijke, waarbij zich ontstellende leemten in de technische kennis manifesteerden, zullen dan tot het verleden behooren.

Zelfs bij diegenen, die in de pers vaak als zeer begaafd worden geroemd, ziet men zelden een geheel afgeronde klassieke techniek als basis. En wat baat een aardige mimiek, wat helpen de fleurige costuums, als er in een arabesque een voet als een aangeschoten vogel bijhangt, als zich boven goed ontwikkelde beenen een vastgeroest lichaam met marionettenarmen zonder de minste spanning en met z.g. druiventroshandjes verheft, als — en wij zagen dit zelfs in een groot hoofdstedelijk balletensemble — zich een spitzende groep meisjes in développé's voortbeweegt, welke naar binnen, in plaats van naar buiten zijn? Studie en nog eens studie is het eenige middel tot vooruitgang. En het is niet alleen op technisch gebied, dat er hard gewerkt moet worden, ook muzikaal en kultuurhistorisch zullen onze dansers en danseressen, de goeden niet te na gesproken, nog heel wat moeten leeren. Wij hebben nu niet direct ideale scholen, als er in Berlijn b.v. zijn, op het oog, waar men naast het onderricht in den dans tevens les krijgt in schminken, costuumkunde enz., maar o.a. ten aanzien van de nationale dansen springt men onzes inziens vaak wel eens wat te vrij met de eigen phantasie om. Ettelijke malen toch ziet men Hongaarsche dansen, waarin elke echte Hongaarsche pas zoek is! Zelfs de nationale dansen, die wij, alweer door een onzer grootste ensembles, zagen uitvoeren, bleken op het tooneel bij analyse voor het overgrootste gedeelte uit balletcombinaties te bestaan. Men kan zich nu wel verschuilen achter de opvatting, dat men, gesteund door de desbetreffende muziek en folkloristisch juiste costuums, den zin van den dans juist wil weergeven, maar evenals „Madame Butterfly" slechts op de lachspieren van echte Japanners kan werken, zoo zullen toch de gedegen kenners van den nationaaldans tegen dergelijke demonstraties van onkunde met recht blijven protesteeren. Men is er dus met een goede ballettechniek nog lang niet, maar men kan slechts met haar hulp zich den nationaaldans, den karakterdans enz. eigen maken, gelijk het slechts met behulp van de kennis der grammatica is, dat men litterair volledig genieten kan. En wij zullen nu over de Spaansche danskunst maar zwijgen, want daarbij gaat het helaas dikwijls zeer Spaansch toe, met uitzondering van het optreden van Steffa Wine, welke landgenoote zich op dit gebied een goeden en gerechtvaardigden naam heeft verworven.

De bovengenoemde contrôle op de balletscholen zal zich dus niet alleen moeten bezighouden met de klassieke balletopleiding, maar mede met den nationaal- en den karakterdans. Zeer zeker zullen dan diegenen afvallen, die voorgeven Spaansch te onderwijzen, terwijl zij bij wijze van spreken de castagnetten nog niet goed kunnen vasthouden.

Wij spraken zoo juist terloops over de pers. Ook dit machtige instrument kan veel bijdragen tot de bevordering der danskunst. Het zal wel altijd zoo blijven, dat critici elkaar zullen tegenspreken en op zich zelf is dit zoo erg niet, want inderdaad kan men bij dansrecitals de zaak vaak van meerdere kanten bezien. Men hoede zich echter voor een teveel aan lof- of misprijzing. Zoo bijzonder rooskleurig is het met de danskunst in Nederland nu niet gesteld, zooals wellicht uit het bovenstaande duidelijk is geworden. Dat het niveau echter dusdanig is, dat aan de spits ervan een ongeveer 15-jarig kind zou staan — en wij weten uit herhaalde eigen aanschouwing, dat het hier géén wonderkind betreft — zooals wij onlangs in een der meest verspreide dagbladen lazen, meenen wij te mogen betwijfelen. Wij weten niet of voortreffelijke dansers en danseressen als een Jan de Ruiter, Jean Rebel, Mascha Stom, Johanna Zuiver, Clara Boezer, Nora de Wal en een Marie Jeanne van der Veen, om maar eenige namen te noemen, deze spitspositie (niet te verwarren met „spitzenpositie") zullen erkennen. Zij zouden het als een directe beleediging kunnen opvatten, doch wellicht bedenken zij tot hun troost, dat vele Russische ballerina's eerst op haar 30ste jaar in het zenith van haar kunnen stonden!



Zoo is er dus nog heel wat te regelen en een prachtig veld van kultureele overheidszorg ligt hier braak. Zonder het particulier initiatief, dat juist in de kunst zoo belangrijk is, aan banden te leggen, dienen er beschermende bepalingen te komen voor de verschillende categorieën in den dans, als bv. ballet, al dan niet in opera of operette, dansrecital, revue, cabaret en variété. Niet alleen de artisten dienen te worden beschermd in hun kunst, doch ook het publiek tegen de beunhazerij. Als men in een cabaret verpoozing zoekt en een nummertje tapdans voorgezet krijgt, dan dient dit ook werkelijk tapdans te zijn, d.w.z. met een behoorlijken slag en rhythme, hetgeen alles degelijk geleerd en dus onderwezen moet zijn. Gevallen als dat ter gelegenheid van het Lentefeest van de Drentsche werkers te Assen, waarbij cabaretdans van minderwaardig gehalte den arbeiders werd geboden, zullen dan in de toekomst vermeden kunnen worden. Het is vaak het cabaret geweest, waar danseressen van naam eertijds haar lesgelden verdienden en het publiek heeft er recht op om ook in de kunst met een kleine k volwaardige praestaties te zien. Ook het verschil tusschen acrobatiek en dans wordt nog al eens verdoezeld, maar een nadere bespreking hiervan zou het kader van dit artikel te buiten gaan.

Indien deze weinige regelen diegenen, die de danskunst direct of indirect dienen, tot nadenken stemmen, dan heeft dit artikel zijn doel niet gemist. De dans, de moeder van de muziek en de dichtkunst, maakt vrij en vormt in de rhythmiseering van het lichaam een der schoonste middelen om harmonie te brengen in de feesten des levens. Bedenken wij wel, dat het hier gaat om een onzer meest waardevolle kultuurgoederen!



HIERONYMUS HOPFER ERASMUS (FOTO ARCHIEF)



HOLBEIN ERASMUS (FOTO ARCHIEF)



REMBRANDT

SAMENZWERING VAN CLAUDIUS CIVILIS FOTO ARCHIEF

Claudius Civilis

(naar Rembrandt)

Het is voorbij. — Dit eerloos handgemeen,
dit trouw-betoon om strijd waarbij niet één
het blanke staal van 't zwaar en weerbaar zwaard
met zuivre hand beroert. — Niet één verklaart

zich tot zijn hoogen trots, — een vrouw alleen.
Haar witte hand — weerloos en niet vervaard —
legt zich bedeesd op 't staal in 't vaal dooreen
der handen en der eeden. — Somber staart

't eenoogig wangedrocht, met dat gelaat
verwoest door strijd en droomen en verraad,
langs het tumult der bende om hem heen.

Zij zoeken anders niet dan grauwe eigenbaat.
Trouw? Trouw? — Het is voorbij. — Niet één. Alleen
een vrouw, weerloos, wier zuivre schroom niet baat . . .

Lente 1944

(bij het tuinbeeld eener grieksche godin)

Dit oude, grijs statue, en om haar weer de lente,
't geuren der bloemen, 't loover der oude boomen.
Na zooveel schoone zomers is nogmaals het violente,
ontstuimig-jonge groen rondom haar rust gekomen.

Haar stil gelaat kent lente niet, niet de rampzaligheid
— o oogen virginaal — dezer droef-schoone gronden;
haar is hun wild geheimnis ver, en onaantastbaar bij
het hevig-woekrend groen schijnt zij den tijd ontbonden.

Verborgen in pril blad dreigt overal de dood:
vuurmonden — bunkers voor een laatst en helsch verderven.
Maar nóg is 't lente, — stil en wereld-groot
na zooveel schoone zomers, zooveel bitterst sterven.

Het grijze tuinbeeld glimlacht, en een vogel zong,
blond zonlicht doet haar glimlach inn'ger peinzend leven,
leven reeds eeuwen oud, en eeuwen wijs, en nog zóó jong
als dat der bloemen, vogels en het eeuwig menschen-streven.

Volkre' en geslachten storten in massalen moord
zich op elkander in een wild weerzijdsch verdelgen, —
doch altijd gaat het leven onbewogen voort
en blijft, schooner dan dit schoon beeld, helder en stil zichzelve.

HENRI BRUNING

HAN VAN NOOIJ

FILM EN KUNST

De titel werkt al omineus. Als twee scherp gescheiden, in zekeren zin zelfs contrasteerende begrippen staan de woorden „film" en „kunst" tegenover elkaar en men zou zelfs geneigd zijn eenige parallel te ontdekken met het vijandige „kat en hond".

Het voegwoord „en" had ook door het verbindingsteeken vervangen kunnen zijn en met „film-kunst" zouden wij ons ongetwijfeld ondubbelzinniger hebben uitgesproken, want daarmee zou een positief oordeel geveld zijn over de film als kunst, terwijl men thans dient af te wachten — twee richtingen zijn immers mogelijk— of onze zienswijze zich ontwikkelen zal tot de erkenning, dat de film inderdaad een sector van het gebied der kunst beslaat of dat zij er volkomen afzijdig, geïsoleerd van staat.

De onafzienbare menschenscharen, die zich avond aan avond geduldig wachtend voor de ingangen der bioscopen verdringen, denken niet lang of in het geheel niet na over „kunst of geen kunst". Voor de toeschouwers is de film mooi, leuk, ontroerend, saai, komisch; kortom het geheele scala der menschelijke emoties komt eraan te pas. Het is een zich behagelijk terugtrekken binnen een sfeer, die men in het kleurlooze leven van alledag al te zeer ontbeert. Twee uur een Nirwana van betooverende kleuren en klanken. . . . . . .

Waarop baseert het filmminnend publiek zijn zoo lichtvaardig verworven meening? Het hierboven aangehaalde voorbeeld nu toont aan, dat de appreciatie van het geval an sich een bijzonder overwegenden invloed heeft bij het vormen van het eindoordeel.

Het geval, de intrigue, de ontwikkeling der gebeurtenissen. Bovenmenschelijke verrichtingen van bijna onaardsche schepselen, die men met een dwaze exaltatie aanstaart. Criteria, die juist niets, maar dan ook niets, met de waardeering van de film als kunstuiting te maken hebben. Gelijk bij den roman het geval ook niet doorslaggevend is bij het oordeel „goed" of „slecht", doch hoogstens een bijkomstigheid, een facet beteekent, die medewerkt het cachet van het werk te verhoogen. Het aanzien, de waarde, de totaal-kwalificatie worden bepaald door heel andere factoren: de uitbeelding der figuren, de diepte der menschelijke gedachten, gegoten in een aesthetisch verantwoorden vorm, weergave van verhoudingen en toestanden, dit alles vervlochten tot een harmonieerende eenheid, waaraan het geval, door het in zich besloten houden der figuren, verhoudingen en toestanden, ten grondslag ligt.

Het is dus als het ware een voorwaarde, een basis, een uitgangspunt; in de uiteindelijke waardeering speelt het gegeven echter een volkomen ondergeschikte rol.

Deze vergelijking met de roman-kunst dringt onwillekeurig de vraag op: „Waarom is de film kunst en wanneer is zij dat?" Het is duidelijk, dat, wanneer de film een gelijkberechtigde, zelfstandige plaats heeft veroverd in den keten der verschillende kunsten, haar beoordeeling onmogelijk kan geschieden vanuit den gezichtshoek der literatuur, beeldende kunsten of muziek, gelijk men evenmin de letterkunde te lijf gaat met normen, die bijvoorbeeld tot de regionen der muziek behooren. Want het is nu een keer zoo, dat iedere kunst — al bezitten zij alle tezamen door haar onderdanigheid aan de kultuur een correlatieve betrekking — haar eigen uitdrukkingsmiddelen, haar eigen vormmogelijkheden bezigt, die haar karakter en wezenskenmerken bepalen. Iedere kunstsoort toont derhalve een specifiek, zelfstandig gelaat. De ethische en aesthetische voortreffelijkheden van b.v. een dichtbundel en een schilderij zullen derhalve niet met dezelfde gewichten gewogen kunnen worden om de eenvoudige reden, dat die gewichten verschillend geijkt zijn.

Door het op één niveau stellen met de literatuur is de film dus a priori verzeild geraakt in het gebied der kunst. Maar bewezen is haar kunst-zijn allerminst. Men scherme nu niet met het argument, dat vele films, verreweg de meeste zelfs, weinig of niets met kultuur te maken hebben, doch bijna uitsluitend speculeeren op gevoelens, welke men gemeenlijk kan klasseeren onder den algemeenen drang tot divertissement. Is de literatuur soms ook waardeloos, wanneer men in het statige gebouw der letterkunde een onevenredig groote rommelkamer ontmoet, nauwelijks voldoende ruimte biedend om alle geschreven prullaria te bevatten? Detective-stories, wild-west-drama's en pornografische liefdesromannetjes staan buiten de literatuur, zegt ge? Accoord! Maar wel wordt de filmkunst grondig afgemaakt onder verwijzing naar de, inderdaad ontstellende, massa's klatergouden rolprenten, die voor menigeen het wezen van de film schijnen te bepalen.

Toegegeven, het kaf onder het koren is dikwijls zoo overwegend, zoo verpletterend overmachtig, dat de glanzende korrels er nietig en onzichtbaar in wegzakken. Des te glorierijker is echter de overwinning, wanneer een louterende wind er doorheen blaast en het kaf naar alle richtingen verstrooit, terwijl de goudkorrels blijven liggen, pronkend met hun blinkende pracht.

Het „film is kunst" is echter bij lange niet communis

opinio in het kamp der filmliefhebbers. Er zijn er, die in de veredeling der filmkunst een levenstaak zien, anderen weer beschouwen haar als een noodzakelijk, twintigste-eeuwsch kwaad, dat de volkeren der aarde op slinksche wijze in den afgrond van zedelijke verslapping en uiterste gemakzucht voert, waarbij de tegenstanders dan wijzen op den zondvloed van amusementsfilms, die vanuit de verschillende productiecentra de wereld overstroomen. De enkele kultureel-verantwoorde films hebben tegenover deze kwantitatieve overmacht uiteraard geen stem in het kapittel.

Zoo zegt de Fransche auteur George Duhamel, ongetwijfeld meer bouwend op zijn feilbare intuïtie dan op zijn deskundigheid ter zake, ergens ondubbelzinnig: „De bioscoop is een vermaak voor slaven, een tijdverdrijf voor onontwikkelden, die afgestompt zijn door den arbeid en zorgen. De bioscoop, het is een schouwspel, dat geen enkele krachtsinspanning vordert, geen gedachtenconcentratie vooronderstelt, geen problemen stelt, geen ernstige vraagstukken opwerpt, geen hartstocht opwekt, geen licht op den bodem van het hart ontsteekt, geen enkele hoop laat ontstaan behalve die ééne belachelijke: eens filmster te zijn in Los Angeles." Een oordeel derhalve, dat gegrondvest is op de inderdaad verderfelijke voortbrengselen, die als brood en spelen door de vegeteerende menschheid werden binnengehaald.

Een insider als Gunter Groll echter, doordringend in het wezen van den film schrijft in zijn boek „Film, die unentdeckte Kunst": „Durch Bildwahl, Einstellung, Rhythmus, Überblendung, Montage und Ton ist der Film durch das Medium der Technik vorgestossen zur Kunst".

En dan is er in de derde plaats de groep, die zich niet met een positief ja of neen durft bekennen en die schuchter spreekt van de mogelijkheid, dat ééns, in een verre toekomst, de film wel kunst zal kunnen worden.

Als consequentie van deze theorie moet dus dit kunst-zijn bereikt worden òf door enkele technische vervolmakingen òf door neerwaartsche verschuivingen in de kunst-opvattingen wellicht.

Neen, de geboorte van de stomme film beteekende wel degelijk een nieuwe stem in het koor der verschillende kunsten, al zullen de eerste perioden doorgaans een weinig hoopgevend gestamel hebben opgeleverd.

Nog een rem voor het aanvaarden van de film als kunst-uiting ligt in het niet scherp genoeg ingeziene onderscheid tusschen de begrippen „film" en „bioscoop". Door deze inhouden simpelweg aan elkaar identiek te stellen, kon gemakkelijk de funeste, verwarrende opvatting ontstaan, als zou de commercieele factor in de filmindustrie de, hem als vanzelfsprekend toekomend beschouwde, toonaangevende hoofdrol spelen. En wie zal ontkennen, dat deze, overigens zeer verklaarbare, toestand niet bestaat?

De zakenlui zouden geen zakenlui geweest zijn, indien zij niet met beide handen dit winstbelovend object hadden aangegrepen.

In tienduizenden, over onzen aardbol verspreide, bioscopen, draaien de films, de een al imposanter en technisch-geperfectionneerder dan de ander, voor verrukte menschenmassa's, die in de voorbijflitsende lichtbeelden de aangename weerspiegeling van haar intiemste droomen zien. Geen wonder, dat zij met vreugde hun penningske offeren, want zulke sensaties kan men toch maar nergens anders vinden!

Het resultaat is, dat de producers, willen zij hun bedrijf rendabel houden, aan het publiek verregaande concessies behooren te doen en het artistieke element is derhalve al spoedig grootendeels of volledig uitgeschakeld. In nauw verband hiermede staat de schreeuwende propaganda, die uitsluitend met bombastische superlatieven werkt, de kermisachtige, bonte lichtreclames, de niet bepaald fijngevoelige onthullingen uit het particuliere leven der diverse „stars", enzoovoort, enzoovoort.

Een anderen steen des aanstoots vormen de bioscopen zelf, waar vijf minuten, voor de hoofdfilm begint, de meest exotische reclame-aankondigingen op het witte doek worden geprojecteerd, in de zaal hangt een blauwige cigarettenwalm en het damespubliek zuigt aan ijsstaven.

„Is dat kunst?" zal de scepticus schamper vragen, „het lijkt wel een circustent." En in zeker opzicht heeft de man gelijk.

Dit heele gedoe is zeer zeker geen kunst; deze entourage heeft geen spaan met kunst uit te staan.

Is film nu kunst, ja of neen? Ware zij het niet, de massa zou zich op een gevaarlijk hellend vlak bevinden, want geen grooter bedreiging der volkskracht dan het systematisch indruppelen van het onheil, dat met den term „amerikanisme" zoo volledig is weergegeven.

Kan de vraag met een volmondig ja bevestigd worden, dan behoeft de hoop op een verandering van koers in de filmproductie niet te worden opgegeven. Er zijn gelukkig teekenen, die wijzen op een beginnende rehabilitatie van de film als kunst-soort.

Het zal wellicht bevreemd hebben, dat wij bij het voorafgaande betoog voornamelijk zijn ingegaan op de als het ware negatieve zijde van het probleem door namelijk, met de practijk als leidraad, telkenmale nadrukkelijk te verklaren, dat de aangevoerde argumenten tegen de stelling: film is kunst, op geen enkel punt steekhoudend blijken, omdat zij slechts zelden de kern raken en meest blijven steken in het technische, commercieele of propagandistische geraamte. Verder vermogen het publiek en ook talrijke geïnteresseerden blijkbaar niet door te dringen.

Men bestudeere eens de wetenschappelijk-georiënteerde vakliteratuur op dit gebied om te beseffen, dat het verschijnsel „film" in zijn uiterste, onvermoede mogelijkheden perspectieven opent, die men als bevooroordeeld criticaster niet vermoed zou hebben.

De stapels dissertaties, die in den loop der jaren over het probleem „film" verschenen, doen tevens inzien, dat een positieve uitspraak, binnen het kader van een afgebakend tijdschriftartikel niet tot in alle finesses kan worden afgewogen.

Het is ook onze bedoeling niet, alle voor- en tegenargumenten in het genadelooze licht der critiek te plaatsen, doch wij beoogen uitsluitend den lezer vluchtig te voeren langs de principieele punten en te toonen, dat men zich bij serieuze bestudeering niet met een dooddoener van de kwestie kan losmaken.

Een typisch voorbeeld van het defensief, waartoe de verdedigers van de film tot voor kort gedrongen waren, levert wel Bruno Rehlinger's geschrift „Der Begriff filmisch", dat zich in de eerste negentig pagina's moet beperken tot het rechtzetten van foutieve veronderstellingen, een zuiveren van de atmosfeer zou men het kunnen noemen, als zou bijvoorbeeld de film van de andere kunsten vormmogelijkheden hebben overgenomen en daardoor niet méér zijn dan een parasiet, een bastaard onder de kunsten.

De verhouding film—tooneel is, zoolang de film bestaat, een onderwerp van felle discussies geweest en talrijk waren en zijn nog steeds de stemmen van hen, die de film tot een verlengstuk van het theater proclameerden. De weerlegging van deze beschuldiging levert reeds stof genoeg voor een zelfstandig, uitvoerig artikel. Wij mogen slechts de aandacht vestigen op de volgende punten.

1. Terwijl op het filmdoek het beeld primair is en het woord, het geluid in het algemeen, intensiveerend werkt, wordt het tooneel uitsluitend bezield door het woord, uitgesproken door een gebarenden acteur. Bruno Rehlinger zegt: „Das Wort im Film ist nicht Kerngestaltungsmittel, sondern zusätzlicher Bestandteil".

2. De film is in tijd en ruimte onbegrensd; het tooneel daarentegen is aan deze klassieke normen gebonden.

3. In de film zijn de acteurs niet de heerschende factoren, doch beeldende dingen gelijk het landschap, het dier, enz.; de tooneelspeler echter is wel degelijk het centrum van het gebeuren. Gunter Groll zegt hieromtrent: „Der Film braucht nicht immer den ganzen Menschen wie die Bühne, sondern er wird stets auch mit andeutenden und symbolisierenden Bruchstücke arbeiten müssen so wie er auch mit andeutenden oder symbolisierenden Bruchstücke des Raumes oder einzelner Gegenstände arbeiten muss". Een uitspraak, die tevens een bevestiging vormt voor het vierde wezensverschil:

4. Terwijl in het filmbeeld de aandacht steeds gericht wordt op het belangrijke, het kenmerkende, moet het tooneel herhaaldelijk werken met overtollige attributen, die absoluut niet bijdragen tot intensiveering van het geval. Vier punten dus, die even zoovele wezensverschillen opleveren en Stepun's uitdrukking: film is „Anti-theater" ten volle rechtvaardigen.

De laatste tien pagina's van zijn geschrift nu besteedde Bruno Rehlinger om nader in te gaan op het begrip „filmisch", dat hij omschreef als: „Die Anwendung der von der technischen Erscheinung Film gegebenen und durch sie bedingten optischen und akustischen Ausdrucksmittel zur Gestaltung einer eigengesetzlichen Ausdrucksform".

Wanneer wij kunst simplistisch formulieren als het scheppen van schoone dingen, die zoowel in ethisch als aesthetisch opzicht den mensch vermogen te ontroeren, dan blijkt, dat de film daardoor onmiddellijk binnen het bereik van de kunst komt, omdat haar uiteindelijke, artistieke doelstelling identiek is met die der andere kunsten.

En haar eigen, haar filmische mogelijkheden bieden ten volle garantie, dat het doel ook verwezenlijkt kan worden.

Bij die mogelijkheden zal de eeuwige scepticus weer minachtend de schouders ophalen en smalend beginnen over glycerinetranen, bordkartonnen rotspartijen, Zerrinsen en ontelbare trucs, die de opnamehal meer op een reusachtigen uitdragerswinkel doen gelijken dan op een atelier, waar een werkelijk kunst-ding moet worden geproduceerd.

Echter, het doel heiligt de middelen en het resultaat is dikwijls zoo verbluffend, dat de kultuurmensch wel degelijk in een toestand van niet-gefingeerde bewogenheid kan worden gebracht door dit voortbrengsel van techniek en artistiek vernuft. Want dat mogen wij nooit vergeten, dat de film is voortgekomen uit de techniek en met haar verleden van luttele decennia nog in de prille kinderschoenen staat, vergeleken met literatuur en beeldende kunsten, die vele, vele eeuwen teruggaan en van alle zijden zijn belicht, geformuleerd en afgebakend. Is er echter reeds een volmaakte film-aesthetica gefundeerd, waarop komende eeuwen kunnen bouwen?

Nòg kan de film verschillende richtingen inslaan en het zal grootendeels van den critischen smaak van het publiek afhangen, of de resulteerende richting ook de juiste zal zijn.

D.w.z. zal het publiek in de toekomst door een grootere mate van zelfontwikkeling nader komen tot de kunst, i.c. de filmkunst, dan zal de overheersching van de ware film door het kitschproduct spoedig genoeg een einde nemen. De toestand was nu eenmaal zoo, dat de filmtrusts, wilden zij haar enorme winsten handhaven, rekening dienden te houden met de zich ontwikkelende voorkeur van het publiek. Zij konden dus, uit vrees dat het eigen belang schade zou lijden, niet anders dan concessies doen aan den massa-smaak.

Het is nu duidelijk, dat een zich van haar verantwoordelijkheid bewust zijnde staatsleiding, op dit punt regelend behoort op te treden, indien noodig met drastische maatregelen.

Niet naar de commercieele inzichten van handige zakenlui ontwikkele zich de film, doch als een volwaardige kunst vorme zij zich naar de algemeen geldende wetten der schoonheid binnen het kader harer technische mogelijkheden.

De technische mogelijkheden . . . wederom een simpele uitdrukking, die overvloed van stof biedt om een heel boek te vullen. En er zijn ook boeken over geschreven, het een wijdvoeriger dan het andere, elk voor zich eigen persoonlijke wegen volgend, geestdriftig of neerslachtig, wat betreft de vervulling der film-droomen, maar alle eensgezind in de uitspraak: het absolute kunst-zijn van de film, het overtuigd geloof in haar roeping en een herhaaldelijk benadrukken der filmische middelen, zoowals

we die in Gunter Groll's aangehaalde uitspraak summier noemden.

Opvallend is het, dat de serieus-wetenschappelijke behandeling van het phenomeen „film" voornamelijk geschiedde door Duitsche deskundigen, terwijl de populariseering van het filmwerk een welkome prooi werd voor de Amerikanen. Dit overigens terloops.

Ook de film heeft zich moeten onderwerpen aan een ontwikkelingsproces en de resultaten van dezen groei vindt men neergelegd in verschillende, duidelijk afgebakende perioden. Noemen wij slechts den overgang van de statische camera naar de „wandernde", de „entfesselnde" en de omschakeling van de stomme film naar de geluidsfilm, die niet bleek uit te loopen op een verminking der filmkunst, een aftakeling tot jammerlijke theaterimitatie, doch integendeel veelmeer tot een intensiveering van het beeld.

Beeld en geluid bleken een compositorische eenheid te kunnen vormen.

Op nog een eigenaardigheid — een kenmerk van den eigen aard — willen wij wijzen. Zijn de literatuur, muziek, beeldende kunsten enz., wat de te hanteeren stof betreft, ook voor de toekomst gebonden aan bepaalde, onveranderlijke, technische wetten, die op nieuwe richtingen in de kunst op zichzelf geen invloed kunnen uitoefenen, bij de filmkunst ligt de situatie anders.

Immers de film steunt op de techniek, is uit haar voortgekomen en zou zonder haar niet mogelijk zijn. Dit feit opent onmiddellijk een nieuw aspect, want ook de filmtechniek blijft zich voortdurend ontwikkelen, zich vervolmaken.

Steeds zal, naar gelang de vervolmaking der techniek voortschrijdt, waarin de filmtechniek begrepen is, ook het filmwerk zich dus, in evenredigheid met die mate van vooruitgang, evolueeren tot een zekeren graad van volmaaktheid. Weet de mensch, dat bij de literatuur het materiaal door alle eeuwen heen hetzelfde zal blijven en dat de kunstenaar dit slechts naar zijn ideeën gestalte behoeft te geven, de film daarentegen bevindt zich in dit opzicht nog steeds op drijfzand. Het gevolg is een constant, voortdurend, onrustig zoeken naar een vastomlijnde, hechte basis.

Het is dus zeer wel mogelijk, dat binnen afzienbaren tijd het technisch aanzicht ten aanzien van de huidige periode volkomen nieuwe trekken zal hebben aangenomen. Een aanwijzing vindt men b.v. in den kleurenfilm, die na de empirische periode momenteel een groeiend aandeel in de practijk voor zich gaat opeischen.

Is het vrijwel zeker, dat de technische filmwetten in den loop der jaren op andere bases zullen worden gesteld, analoog daarmee kan men aannemen, dat ook de zuivere kunstopvattingen zich zullen wijzigen.

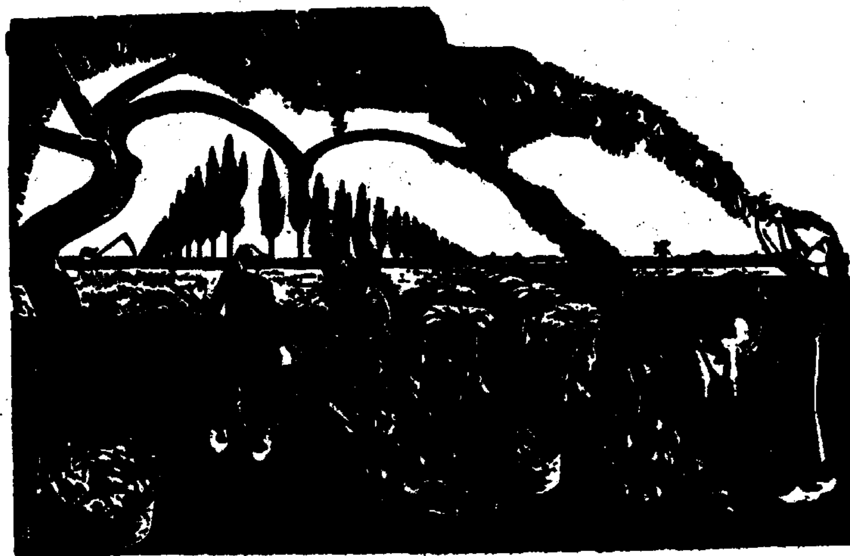
Technische wetten en kunstnormen zijn bij de film immers onafscheidelijk verbonden.

Wij zijn ons bewust bij dit globale overzicht van den film als kunst en zijn problemen meerdere malen te vluchtig over de strijdpunten te zijn heengegleden.

Wij wilden slechts aantoonen, dat de film van tegenwoordig — en wel de resultaten, die wij in de bioscopen kunnen waarnemen — eigenlijk filmkunst in statu nascendi is. Wanneer zij haar artistiek hoogtepunt zal bereiken, ligt in de toekomst verborgen.

Wij willen besluiten met een citaat uit Hans Richter's „Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen": „Der Film ist eine Kunst, ist also den Entwicklungsgesetzen der ganzen Epoche unterworfen, nicht der Konjunktur".

Dit als een terechtwijzing aan hen, die hardnekkig willen voortgaan de filmkunst te vulgariseeren tot een nietszeggend, waardeloos amusementsding, welks opbouwende, kunstzinnige mogelijkheden door het volk liever niet dan wel gezien worden.



B. ESSERS OOGST (FOTO ARCHIEF)

Avond in Narwa

Snel zinkt de dag. Een kerkhof wordt de stad,
die oud ommuurd, besneeuwd weerzijds de Narwa
haar huizen schaart, haar schuren hout en tarwe
— de plaatsen waar 't geluk zijn woonstee had.

Elk raam — 't kozijn is sneeuw-bekraagd — bestaart
uit de verstarde kamer, zonder luister
van waaiend houtvuur, dòod het vlokkend duister
van dezen avond op den tweeden Maart.

Nu gingen ook de laatsten hier vandaan:
een grijsaard en wat vrouwtjes op een slede
— verpreveld zijn hun hulp'looze gebeden,
terwijl de wachtpost op de brug blijft staan.

't Geschut dreunt door de stilte, Narwa beeft,
geraas van wagens door de leege straten,
in doove sneeuw het voetspoor van soldaten —
het is een avond die iets dreigends heeft.

Dit is geen stad voor menschen, maar 't geweld
van staal en vuur zwaait over 't wit der daken
als waar' 't een krijg van goden tegen draken,
als schreden reuzen over 't open veld.

De Narwa-stad — Europa's poort — wordt front,
den vijand toegekeerd. Haar oude muren
aan 't koude water in de avonduren
bewaken nòg na eeuwen onzen grond.

GEORGE KETTMANN JR

MR H. P. A. VAN BERGE HENEGOUWEN

RUDOLF KASSNER

Bovengenoemd philosooph zult U, lezer, bijna in geen enkel philosophisch boek genoemd of geciteerd vinden. De reden hiervan kan zijn, dat de philosophen hem als een dichterlijk essayist en dus als buiten hun competentie vallend beschouwen. Echter ook in geen enkele literatuurgeschiedenis vindt U hem vermeld, zelfs in die van Nadler niet, misschien omdat de literatoren op hun beurt denken, dat hij, Kassner, een philosooph is. Het kan echter ook zijn, dat noch de philosophen noch de literatoren hem kennen of . . . waardeeren. Wanneer Gij nog nooit van hem gehoord hebt, is dit Uw schuld dus niet.

Gij moet U echter door deze onbekendheid of miskenning niet laten afschrikken! Is niet Shakespeare ruim een eeuw vergeten en onbekend geweest? Is Hölderlin, die zelfs door een Goethe niet werd gewaardeerd, niet langen tijd onder het stof bedolven geweest? En hoevelen zijn er nu niet, die hem zelfs boven Goethe stellen? Met den mensch veranderen de waardeeringen. In dezen tijd van omwenteling en omploeging wordt veel vernietigd. De bommen slaan niet alleen diepe gaten in de stoffelijke wereld doch even diep in die des geestes. Doch soms kan het gebeuren, dat door de geweldige omwoelingen een schat komt bloot te liggen, waarvan slechts enkelen het bestaan afwisten, een schat, die in kostbaarheid het vernielde vele malen overtreft. Zulk een kostbare schat nu is Kassner.

Die enkelen, die van het bestaan afwisten, waren o.a. Rainer Maria Rilke, die Kassner zijn achtste Duineser Elegie opdroeg, Hugo von Hofmannsthal, Houston Stewart Chamberlain, die hem zeer enthousiaste brieven schreef, Stephan George, en André Gide, die verschillende werken van hem in het Fransch vertaalde.

Rudolf Kassner is in 1873 in Moravië, dat toen deel uitmaakte van het Oostenrijksche keizerrijk, uit Duitsche ouders geboren. Hij bezocht de universiteiten te Berlijn (Treitschke) en Weenen, in welke laatste plaats hij in 1899 promoveerde tot doctor in de philosophie. Tot voor de eerste wereldoorlog maakte hij, behalve door Europa, vele reizen door Marokko, de Sahara, Arabië, Rusland, Turkestan en Britsch-Indië. Van zijn geschriften noemen wij: Englische Dichter 1900, Tod und Maske 1902, Von den Elementen der menschlichen Grösse 1910, Zahl und Gesicht 1919, Das physiognomische Weltbild 1931, Von der Einbildungskraft 1936, Buch der Erinnerung 1938. Daarbij nog vele essays over literaire, physiognomische, theologische en philosophische onderwerpen. Ook vertaalde hij werken van Poeshkin, Gogol, Tolstoi, Lawrence Sterne, Newman en Plato.

Wat drijft Kassner tot het scheppen van zijn werken? Het antwoord is: het zoeken naar de verloren gegane eenheid van geest en zijn, geest en leven, zijn en denken, ziel en lichaam, in het kort van „Innen" en „Aussen". M.a.w. Kassner zoekt naar het wezen van de menschelijke existentie. In dit zoeken is hij dus verwant met de huidige existentie-philosophen zooals Martin Heidegger, Eberhart Grisebach en Karl Jaspers. (Men verwarre dit streven naar eenheid niet met dat der romantiek, noch met dat der huidige dwepers, dien den geest in het lichaam, noch met dat der neo-Hegelianen, die het lichaam in den geest trachten op te lossen. Het zou wel eens kunnen blijken, dat de eenheid die Kassner en de existentie-philosophen bedoelen, een paradox d.w.z. een eenheid van het onvereenigbare is.)

Nu heeft Kassner, en dit heeft hij weer gemeen met de existentie-philosophen, een zeer bijzondere uitdrukkingswijze. Zijn geschriften zijn zeker niet gemakkelijker dan die van Heidegger; echter verschilt de wijze van uitdrukken van Kassner hemelsbreed van die van Heidegger. Men zal Kassner duisterheid verwijten en van hem eischen dat hij zich algemeen verstaanbaar moet uitdrukken. Het is leerzaam te vernemen wat Grisebach in zijn boek „Gegenwart" in het hoofdstuk „Vom Anspruch, allgemeinverständlich zu reden und zu schreiben" zegt. Zijn betoog is in het kort als volgt: Met deze eisch om zich algemeen verstaanbaar uit te drukken (of anders gezegd: zich van een methode of schema te bedienen) geeft men onbewust te kennen, dat de schrijver zich reeds bij voorbaat op het standpunt van den lezer moet stellen. Wanneer de schrijver vragen opwerpt dan mogen dit slechts gefingeerde vragen zijn d.w.z. vragen waaruit volgens de methode of het schema de antwoorden, die er reeds in kiem in liggen, ontwikkeld kunnen worden. Grisebach eischt daarentegen, dat wij alleen die vragen stellen welker beantwoording wij bij voorbaat niet kunnen, ja niet willen weten; dat wij vragen zooals de oude Grieken de pythia raadpleegden; dat wij, zooals Oedipus, vragen stellen welker beantwoording ons eigen doodsvonnis kan beteekenen.

Kassner onderscheidt zich van de zgn. existentie-philosophen daardoor dat hij uitgaat van de physiognomie. Physiognomie of gelaatkunde is die tak der psychologie met behulp waarvan men het karakter van den mensch uit zijn gelaat tracht af te lezen, zooals dit bij Aristoteles begonnen is en in Lavater een zijner hoogtepunten vond. In den modernen tijd werd het gezicht vervangen door de gestalte, waarbij natuurlijk het gezicht een domineerende rol bleef spelen (verg. E. Kretschmer „Körperbau und Charakter"). Een

belangrijke uitbreiding vond de physiognomie verder in den allerjongsten tijd, doordat men de gestalte niet meer van het individu als zoodanig doch van den mensch in zijn verbondenheid met het ras, waartoe hij behoort, ging zien (verg. L. F. Clauss „Rasse und Seele"). De fout echter van de alleen maar physiognomen (en psychologen) is, dat men de vraag „Wat is de mensch?" (een vraag, die de geheime drijfveer ook van alle physiognomie is) identiek stelt met „Wat is het karakter van den mensch?". Zij begrijpen maar niet dat men nog niet klaar is wanneer men het karakter vastgesteld of verklaard heeft. Dan begint men pas! Dan begint het philosopheeren. Kassner's grootheid bestaat nu daarin, dat hij de sprong waagde van de physiognomie naar de philosophie. Men zou hem hierin kunnen vergelijken met Karl Jaspers, die een dergelijke sprong waagde maar dan van de psychologie uit. Doch zooals de sprong altijd mede bepaald wordt door de plaats waar men afzette en bij Jaspers' philosophie altijd zijn psychologische oorsprong te bespeuren blijft, zoo is Kassner's philosophie toch altijd een zeer bijzondere nl. een physiognomische. Kassner noemt zijn philosophie nog physiognomie. Onder Kassner's physiognomie is dus zeer zeker niet altijd de vakphysiognomie te verstaan.

Men zou het bijzondere van Kassner nog duidelijker kunnen zeggen. Kassner heeft de sprong (die, zooals elke sprong in de geesteswereld, een waagstuk is) gemaakt van visage naar vision, van gezicht naar zicht naar inzicht. Hij zag echter ook hun eenheid.

Dat nu is Kassner's grootheid. Een voorbeeld moge dit duidelijk maken. Het is genomen uit een artikel, dat verschenen is in het maandblad „Atlantis" in het jaar 1942 genaamd „Das Gesicht Beethovens". Hierin heeft hij het ook over Bach nl. wanneer hij de voorhoofden van Bach, Beethoven en Wagner vergelijkt. „Die Stirn Bachs ist unbewegt, thronend, plan wie eine Gesetzestafel oder wie ein von seinen erblindenden Augen gestochnenes Notenblatt. Im unmittelbaren Kontakt mit dem Ohr. Es ist so, wie wenn eine höchste Person im Staat oder in einem Unternehmen ihren eigenen Draht hat, so dass sie sprechen kann, wann es ihr beliebt, und weiter keiner Zwischenpersonen und Umschaltungen bedarf. Ein anderer Vergleich: Als ich vor vielen Jahren plötzlich nach einer Biegung der Bahn vor dem zweithöchsten Berg der Erde, Kintschinjanga, gebracht wurde, staunte ich, wie sich das gehört, da mein Auge des Berges, wie mir schien, ganze Höhe aus den Teetälern des Himalaja bis dorthin hinauf zu ermessen meinte, wo der Gipfel sich in den Wolken zu verbergen schien. Bis ich ganz zufällig meinen Kopf um ein weniges, einen kleinen Winkel, höher hob und sah, wie der Gipfel des Berges, steinig, ewig schneelos, in wirklichkeit hoch, hoch noch über die Wolken hinausragt, in welchen ich ihn geborgen geglaubt hatte. Da staunte ich nicht mehr, sondern schloss die Augen, weil sie sich mit Tränen füllten. So ist die Stirn Bachs im Vergleich zur Stirn Beethovens, über welche Gewitter hinfahren mit sengenden Blitzen und die nicht an allen Tagen über die Wolken hinausragt wie hier in dem Bild vor uns."

Is dit rhetoriek? Neen! Wat is het dan wat Kassner Bach's voorhoofd met de Kintschinjanga („een decimeter met tien kilometer" zou de wiskundige zeggen) doet vergelijken? Waarom is Bach's voorhoofd den Kintschinjanga „ebenbürtig"? Het antwoord luidt: Dat wat het voorhoofd van Bach den hoogen, edelen berg doet evenaren is de geest. Hier zien wij de verrukkelijke eenheid van visage en vision, van gezicht en zicht. Wij wagen het uit te spreken: wat Kassner hier *ziet*, is Kant's copernicaansche wending (beter terugwending). Kassner zag hier, zág met levende oogen, dat de majesteit der ruimte zich ook in een menschenvoorhoofd bevinden kan; hij zag haar als het ware door de huid heen glanzen. Zoo is Kassner's werk vol van die eenheid van visage en vision. Onvergetelijk zijn in zijn Buch der Erinnerung de toreador, die als banderillero optrad, de vloekende koetsier uit Turkestan, de gezant van de Dalai Lama uit Tibet, de heilige uit Benares, de Shiva-priester, de jongen, die zijn voorhoofd niet mocht. Uit deze laatste willen wij een passage lichten, omdat daardoor op de „denkvorm" van Kassner een bijzonder licht geworpen wordt. Het gaat over een jongen, wiens voorhoofd met vele witblonde haartjes bezaaid was en dat bij de minste gemoedsbeweging in vele plooien samentrok zooals bij een aap, die hij wel eens gezien had. Dit beviel den jongen heelemaal niet; hij wilde een voorhoofd hebben zooals zijn broer, een vrij, edel voorhoofd zonder haartjes! Toen hij man geworden was, zag hij echter: „dass er — zum Unterschied von den anderen, die wie zum gebrauch immer da waren — gar nicht mit der Stirn, die ihm einst so trübe und kummervoll-faltig wie die der Affe erschienen, sodern mit dem Hinterkopf denke, mit dem Nacken, der zu allem dazu sehr jung, knabenhaft jung, bäurisch-eigensinnig und auf die allerunschuldigste Art hinterhältig erscheine, und dass er darum nur im Anlauf, stürmend zu denken vermöchte, gleichwie die Schwalben im Fliegen ihre Nahrung erhaschen. *Aus welchem Grunde auch Denken und Sehen bei ihm ein und denselben Akt bedeuten.*" En hiermede zijn wij op een punt gekomen waar wij nog duidelijker kunnen uiteenzetten, waarom Kassner's werken zoo afsteken bij die der andere en waarom bij zoo „onverstaanbaar" is. Kassner analyseert nooit. Hij gebruikt zelfs geen begrippen maar „Anschauungen", welke dus nooit gedefinieerd worden. Kassner *ziet* alleen „maar". Van zich zelf zegt hij: „Ich kann nicht sagen dass ich kein Prinzip habe, ich muss vielmehr sagen, dass ich niemals bis zu einem Prinzip komme... und ich begreife darum schwer, dass einer sein Prinzip woanders suche als in der Existenz.". Kassner is een ziener zoowel in den meest letterlijken als in den meest geestelijken zin van het woord. Dat wat hem de eenheid van gezicht en zicht en inzicht doet zien, noemt hij de „Einbildungskraft".

Het ligt voor de hand, dat een ziener als Kassner zich vaak in gelijkenissen zal uitspreken. Een gelijkenis laat immers het geziene heel; het analyseerende lancet, dat

vaak zulke bloedige wonden veroorzaakt, ontbreekt. Wij laten er hier een uit zijn jeugdwerk „Der Tod und die Maske" 1902 volgen, geheeten „Die Geliebte des Dichters".

Und die Geliebte des Dichters sprach zu sich: „Er nennt mich seine Geliebte, und ich werde alles töten, dessen er sich erinnert und was da war, bevor er mich seine Geliebte nannte, und ich werde prangen und schöner sein, und er wird alles vergessen, dessen er sich erinnerte und was da war, bevor er mich seine Geliebte nannte".

Und die Geliebte des Dichters ging hin und tötete alles, dessen der Dichter sich erinnerte und was da war, bevor er sie seine Geliebte nannte, und die Geliebte des Dichters kam zum Dichter zurück und prangte und war schöner, und ihr Mund war rot wie vom Blute alles dessen, was sie getötet hatte. Doch der Dichter hatte sie vergessen, und ihr war, als sähe der Dichter ihre Schönheit nicht und den Mund nicht, der rot war vom Blut alles, dessen sich der Dichter erinnerte.

Und die Geliebte des Dichters ging hin und tötete sich selbst!

Men zal nu de diepe woorden van Kassner verstaan als hij zegt in zijn eerste boek: „Und nur die Kunst ist echt, in der die Worte und Linien Durchgang, Symbole und nicht das Ende bedeuten. Die wahre Kunst ist gothisch, sie leitet über . . . . ." of nog duidelijker: „Es gibt Dinge, die nur darum leben, weil man sie unentschieden lässt. Eigentlich lebt alles nur an seiner und unserer Unentschiedenheit fort". Deze gedachte is een der grondtoonen van heel het werk van Kassner. In 1938 zegt hij nog in zijn „Buch der Erinnerung": „Vielleicht war Einbildungskraft einmal das: den Dingen auf den Grund kommen wollen. Damals (d.i. in Plato's tijd) wurden noch Bilder mit Schatten verwechselt. Heute, scheint mir, ist Einbildungskraft: den Dingen *nicht* auf den Grund kommen wollen, den Grund meiden um der Flügel, um der Bilder und auch um der Tiefe willen, darin die Bilder lagern".

De Geliebte des Dichters wist niet, dat het leven van den dichter een eenheid vormde, die niet doormidden gesneden kon worden. Toen zij zag, dat de dichter haar vergeten had, begreep zij het pas en zag in, dat ze nu zich zelf ook dooden moest.

Laten wij, revolutionnairen, de Geliebte des Dichters voor oogen houden, dragen wij er zorg voor dat bij al onze hartstocht voor het heden wij het verleden niet dooden, opdat de toekomst niet verloren ga; immers dan zouden wij onszelf ook moeten dooden. Want ook dit is een van Kassner's diepste overtuigingen dat de werkelijkheid niet zonder de erkenning der geschiedenis te begrijpen is.

Kassner zocht en zoekt naar de eenheid, die verloren gegaan is. Wat is dan meer voor de hand liggend dan dat hij de volkeren en kulturen bestudeert, die de eenheid nog, al is het maar ten deele, hebben. Nu is Kassner, zooals U wel bemerkt zult hebben, niet iemand, die zijn wijsheid alleen maar uit de boeken put. Kassner leest niet alleen boeken, maar hij leest ook bouwwerken, schilderijen, beeldhouwwerken, landschappen enz. maar vooral leest hij levende menschen. Hij ging dus naar landen, die nog leven in een sfeer der eenheid of die, zooals men wel noemt, het magische wereldbeeld hebben. Hij ging naar Marokko, de Sahara, Arabië, Turkestan, Rusland en Voor-Indië. Wat onder het magische wereldbeeld verstaan moet worden, „der magische Leib" zooals Kassner het noemt, wordt het duidelijkst uit het commentaar, dat Kassner op een passage uit Herodotus geeft: „Bei stürmischer See, da das Schiff mit Xerxes unterzugehen drohte, gibt der Kapitän den Rat, dass man so und so viele Menschen ins Meer werfe, damit auf diese Weise das Schiff leichter werde. Das geschieht, und der König wird gerettet. Zum Dank für seine Rettung hängt Xerxes dem Kapitän eine goldene Kette um den Hals; weil aber bei der Fahrt dafür so viele Menschen ihr Leben lassen mussten, lässt er ihm den Kopf abhauen. Ueber der Kette, wie wir annehmen wollen. Der Kapitän war offenbar ein Mann ohne Ich, magischen Leibes. Es gab überhaupt in dieser Welt nur ein einziges Ich, und das hatte der König, das war der König". „Man könnte wenn man darüber zu philosophieren hatte, folgendes sagen: Dieser Schiffskapitän ist ein Mensch ohne seinen Widerspruch. Und darum geht das Schwert des Richters so glatt und widerstandslos genau über oder unter der goldenen Kette durch den Hals durch und trennt das Haupt vom Rumpf. Statt Mensch ohne seinen Widerspruch darf auch Mensch ohne Humor oder Mensch in einer Welt ohne Humor gesagt werden . . . . . .

Ich habe den persischen Schiffskapitän zu Begin als Mann ohne Ich bezeichnet. Das ist in sofern richtig als dort, wo kein Widerspruch ist, auch kein Ich sein kann. Ich frage aber jetzt: Hat er nicht genau genommen zwei Ich — eines für den Rumpf, eines also, das belobt wird und die goldene Halskette bekommt, und dann das andere, das getadelt und zugleich mit dem Kopf abgehackt wird? Oder hat er nicht trotz allem nur eines, dieses eine Ich aber liesse sich teilen wie ein Apfel oder wie eine Körperzelle? Also nicht so teilen, wie sich ein Mensch teilen lässt: in sich selbst und den Widerspruch?" Teneinde misverstand te voorkomen zij hier opgemerkt dat Kassner's wijzen naar de magische volken niet bedoelt een pleidooi te zijn voor het magische wereldbeeld bij de Europeesche volken. Hij wil alleen de structuur van den modernen mensch, die, dank zij het Christendom, het magische wereldbeeld doorbroken heeft, duidelijker doen uitkomen door hem tegenover den magischen mensch te plaatsen. (Hoe veel dieper zou ons inzicht niet worden in de tegenstelling Europa en Rusland, dat grootendeels nog magisch is, wanneer wij ons meer in het magische wereldbeeld gingen verdiepen?).

Uit de voorbeelden, die wij gaven, blijkt wel overduidelijk, dat het Kassner niet om verklaren gaat, zooals bijv. dit de psychologie doet. „Die Physiognomik erklärt nicht, sondern deutet. An Stelle von Richtig und Falsch setzt sie Tief und Flach und an Stelle des Begriffes das Bild".

Wij willen hier eindigen, echter niet zonder er op te wijzen dat Gij nu niet moet denken dat Gij Kassner nu wel kent. Het was ons slechts te doen om U op de flonkeringen van den nu door het geweld der tijden in het zonlicht komen te liggen schat opmerkzaam te maken; wat die schat zelf is, dat kunt U alleen te weten komen door Kassner zelf te lezen en te herlezen. Ook hadden wij het meer over Kassner's „denkvorm" dan over de inhoud zijner gedachten; wij spraken voornamelijk over de bedding en slechts terloops over den stroom, den geweldigen, niet te overzienen, grootschen stroom zijner „Anschauungen". De reden hiervan is dat ons het grootste deel der werken van Kassner niet ter beschikking stond. Over dezen stroom schrijft het beste Fritz Usinger in zijn mooi artikel „Rudolf Kassner und das physiognomische Weltbild" (in zijn boek „Geist und Gestalt"), waaraan wij belangrijke gegevens mochten ontleenen. Ook in Dolf Sternbergers artikel „Einsichten Rudolf Kassners" (Europäische Revue November 1940) kunt U veel belangwekkends vinden.

De strijd tegen de Kitsch in..... 1642

Men meent weleens ten onrechte, dat de kladschilderijen en andere twijfelachtige versieringen speciale uitvindingen zijn van de rommelfabrikanten uit onzen tegenwoordigen, materialistischen tijd.

Het is een feit, dat sedert de machine haar alles behalve „Blijde Incomste" in de samenleving hield, de wanstaltige producten in veel grootere massa's de wereld overstroomen dan voor dat tijdstip het geval was, maar dit neemt niet weg, dat karakterlooze schilderijen en leelijke voorwerpen al sinds menschenheugenis — en nog langer — gemaakt worden en — wat erger is — zij hebben bovendien nog succes bij de duizenden zonder smaak!

Ook in de gouden eeuw was het in den kunsthandel en wat zich onder dien naam als zoodanig aandiende, niet geheel en al pluis. Onder de handelaars bevonden zich ook toen al vrijbuiters, die het met de prijzen en de qualiteit van hun waren niet al te nauw namen.

Zoo bewijzen eenige mededeelingen in Gratama's boek over Frans Hals, dat in dit tijdperk van ongekenden bloei, de zwendelarijen in den kunsthandel geenszins tot de zeldzaamheden behoorden, anders zouden de kunstschilders niet in zulke krasse termen de kunsthandelaars bekritiseerd hebben.

„Frans Hals behoorde tot de schilders," schrijft Gratama, „die de overheid van advies dienden inzake den verkoop van schilderijen, in verband met een ordonnantie dienaangaande der stad Leiden en naar aanleiding van een request van deken en vinders van het St Lucasgilde te Haarlem. Hij is daarbij met Frans Pietersz Grebber uitzonderlijk als meester aangeduid.

Merkwaardig mag het oordeel heeten, hetwelk genoemde kunstenaars — naast Hals en Grebber ondermeer ook Pieter de Molijn en Salomon van Ruysdael, velden en waarvan zij in een schriftelijke verklaring dato 6 November 1642 kennis gaven aan Burgemeesteren van Haarlem. Zij betoogen, dat de artikelen in questie alleen tot voordeel strekken van hen, die men winkeliers of kunstverkoopers heet. Zij noemen eenige onder hen de „pesten" voor de kunst, omdat zij door onkunde of gierigheid aan de liefhebbers de kunstwerken wel twee- of driemaal zoo duur verkoopen als zij hun gekost hebben. Daardoor wordt bij velen de kunstliefde gebluscht, die zich dan met slechte „vodderiën" behelpen, welke op de jaarmarkten te koop zijn. Het profijt krijgt de vreemdeling en niet de aankomende kunstbroeder. Wat buitengewone kunstenaars aangaat, voor deze is er geen schade, omdat hun werk bij hen thuis wel wordt gezocht. De oudere collega's namen het dus op voor de jongere, die zich nog een weg moesten banen."

Men ziet dat onze zeventiende eeuwsche meesters niet malsch in hun oordeel waren. Zij hebben de „pesten" in de kunst met hun vodderiën ongezouten de waarheid gezegd! Nu, ruim driehonderd jaar later, zou hun meening over de kitschhandelaren ongetwijfeld nog veel scherper zijn.

Zooals indertijd vooral de jonge kunstenaars van dit minderwaardig bedrijf de oneerlijke concurrentie aan den lijve ondervonden, zoo zijn ook nu weer voornamelijk de jongere, die niet meedoen aan deze grove geldmakerij, de slachtoffers van dien gewetenloozen windhandel.

Maar evenals drie eeuwen geleden grijpt de overheid, wederom aangespoord door onze kunstenaars, de kultuurbedervers bij den kraag.

In 1642 hebben Frans Hals en de zijnen de vrijbuiterij in den kunsthandel beteugeld en nu, in 1944, trekken de kitschnappers der Kultuurkamer er dagelijks op uit, om het duizend koppige monster voor eeuwig de das aan te doen....

JAN D. VOSKUIL



JULIUS RÖNTGEN

en zijn beteekenis voor het Nederlandsche Muziekleven

DOOR W. H. THIJSSE

„Es erhub sich ein Streit" toen Julius Röntgen in 1886 tot opvolger van Verhulst als directeur der Amsterdamsche Toonkunst-afdeeling werd benoemd. De storm in het glas water werd ontketend, omdat (naar Röntgens eigen woorden) „so viele hier sind die auf Verhulsts Stellung gerechnet haben. Nun kommt noch dazu, dasz ich Deutscher bin, und dasz dies ein Fehler ist, den ich nie ablegen werde". (Brief van 10 Juli 1886 aan Edv. Grieg.)

Zij die hun wil hebben doorgezet en Röntgen hebben benoemd, hebben — zij 't misschien onbewust — een daad van verstrekkende beteekenis verricht. Want Röntgen was zonder twijfel de juiste man op de juiste plaats. Voor we dit nader uiteenzetten willen we er op wijzen dat Röntgen zonder meer geen Duitscher genoemd mag worden. Naar alle waarschijnlijkheid stamt het geslacht uit Scandinavië; wat ook Röntgens eerste huwelijk met de Zweedsche Amanda Maier, zijn voorliefde voor Noorwegen, zijn warme vriendschap met en oprechte hoogachting voor Grieg, zijn relaties met den Deenschen musicoloog Hammerich zou kunnen verklaren.

Afgezien van deze nationaliteits-kwestie, die in dit geval wel bizonder goed de betrekkelijke waarde der geografische landsgrenzen belicht, maakte juist het feit, dat Röntgen in Duitschland geboren en getogen is, hem uitermate geschikt de rol te vervullen, die hij in Nederland moest spelen. Duitschland immers kende, in tegenstelling tot ons land in de vorige eeuw, een bloeiend openbaar muziekleven. De leidende figuren waren mannen van wereldnaam.

Maar op de eerste plaats was het Röntgen's eigen persoonlijkheid, die de nauwelijks ontloken Nederlandsche muziek-kultuur nieuw leven wist in te blazen. Wel hadden we Verhulst gehad — ongetwijfeld een man van formaat — maar zijn eenzijdig aanhangen van de richting Mendelssohn—Schumann—(Brahms) had ons muziekleven op dood spoor gebracht. Conservatisme nu en vooroordeel zijn op de allerlaatste plaats de raads- en leidslieden geweest van Röntgen. In een brief aan Grieg (20 Dec. 1906) lezen we: „Ja, die Herzogenberg—Brahmsche Briefe[1]) sind schön, und das Thema: die Verehrung für Brahms kommt in immer neuen Variationen. Für die ferner Stehenden bekommen die Briefe dadurch wohl etwas einseitigeres und bei aller Bewunderung und Liebe für die beide Menschen finde ich doch etwas bedenkliches darin, nur diese eine Farbe zu bekennen, und eigentlich alles andre zu negiren. Das musz zur Überschätzung führen, und zur Ungerechtigkeit! Wenn sie (Elisabeth v. Herzogenberg) z.B. so schön von „künstlerischer Überzeugung" spricht, so läszt sich die doch ganz gut damit verbinden, dasz man auch in Dvoràk, Tschaikowski, César Franck u.s.w. das Schöne finden und geniessen kann. Das Reich der Kunst ist doch unbegrenzt und nicht an einen groszen Namen gebunden! Wenn Joachim neulich ausgesprochen hat, dass die drei grössten Componisten Bach, Mozart und Brahms sind, so kann ich nicht mit, und sage, dasz der entscheidende Schritt *weiter* durch Beethoven und durch Wagner gethan ist, wenn mir auch persönlich Brahms-'sche Musik näher als Wagnersche steht."

Een tiental jaren daarvóór reeds had Franck's Oratorium „Les Béatitudes" (dat aan Röntgen zijn eerste uitvoering in Nederland dankt) aanleiding gegeven tot een discussie met Prof. Engelmann, waarbij Röntgen o.a. de volgende — profetische — woorden schreef (brief 24 Febr. 1895)

[1]) Bedoeld is de, toen pas verschenen briefwisseling tusschen Brahms en Herzogenberg.

„Es ist herrlich dass sie (Clara Schumann) noch so lebhaft an allem Theil nimmt, und ich kann ihr Entsetzen über die neuesten Componisten begreifen. Freilich schrieben Männer wie Hauptmann ungefähr die gleichen Worte von „sich Lossagen von allen Gesetzen und von Regellosigkeit in Form und Harmonie", als Schumann auftrat.

Ich will damit nicht das viele Häszliche und Falsche in Schütz nehmen, das unsre Zeit musikalisch zu Wege bringt (es verschwindet übrigens von selbst wieder) — nur glaube ich fest, dasz die Musik sich gerade in harmonischer, oder wenn sie wollen, disharmonischer Beziehung weiter entwickeln wird, und das Viele, was uns jetzt als Disharmonie vorkommt, später dasselbe Recht bekommen wird als das Neue, das jeder grosze Meister gebracht hat und das im Anfang stets denselben Widerspruch gefunden hat."

Niet alleen in woorden, ook in daden uitte zich deze houding: op het eind van zijn leven (in 1930) schreef hij een bitonale sinfonie, een jaar eerder had hij een strijktrio gecomponeerd, dat hij „Auto" noemde; met zijn leerlingen analyseerde hij, als meest typeerend voor den modernen tijd, werken van Schönberg, Strawinsky en Pijper.

Röntgen was geen „richting"-man, hij wist zichzelf te behoeden voor verstarring in een „anti"- of „pro"-houding. Röntgen was musicus „pur sang", een muziekmaker met een buitengewoon ontwikkelde intuïtie. Vandaar ook zijn verbluffende productievermogen. In 1931 bv. schreef hij tien Symphonieën, w.o. twee met koren en soli; een vioolconcert, vier cello-sonates, een strijksextet, een klavierkwartet, een strijkkwartet, drie quartetino's, verder klavierwerken, koren en liederen!

De toestand van het Amsterdamsche muziekleven omstreeks 1880 was allerminst rooskleurig. „Auch sonst scheint nicht viel Musikalisches hier los zu sein. Kammermusik-Unterhaltungen giebt es gar nicht, ein Theater existiert nicht und die „Felix Meritis" Concerten sind sehr herunter gekommen, wovon ich mich selbst überzeugte. Ich hörte die Brahmsche Symphonie in einer schlechten Aufführung . . . Jedenfalls gäbe es hier ein groszes Feld für einen tüchtigen Musiker und in einer Reihe von Jahren würde wohl etwas zu erreichen sein." (Brief Dec. 1877). Wel had Verhulst goed werk gedaan. In 1879 verzorgde hij een groot muziekfeest, waarover Röntgen o.a. schreef: „Die Neunte ging herrlich; von solchen Maszen hatte ich sie noch nicht gehört. Der Chor war über 1000 stark, freilich das Lokal auch sehr gross". Met de orkest-discipline onder Verhulst was het echter niet al te best gesteld. Aan zijn ouders schreef Röntgen (Maart 1878): „In der Probe gestern früh gab's einen sehr unangenehmen Auftritt. Der erste Trompeter wollte etwas nicht so blasen, wie es Verhulst ihm sagte, und es kam so weit dasz Verhulst den Taktirstock hinlegte, seinen Rock anzog und nicht mehr dirigieren wollte. Nun legte sich freilich das ganze Orchester in s Mittel, „Verhulst bleiben" rief Alles. Er blieb auch, war aber so aufgeregt, dasz er sich setzte und weinte" (etc.) Dergelijke blijken van ongedisciplineerdheid zijn typeerend voor 't peil van het toenmalige muziekleven.

Ook het verslag dat Röntgen uitbracht over de eerste uitvoering van Bach's Mattheus Passion in Amsterdam onder Verhulst werpt licht op het dilettantisme dat toen hoogtij vierde. „Gestern war also hier die Passion und ich musz Euch etwas davon erzählen. Ich... wollte gar nicht hingehen, ich muszte aber wegen Verhulst, mit dem ich soviel darüber gesprochen hatte und der auf mein Anrathen die Recitative noch in letzter Stunde vom Cello und Basz (erst hatte er Clavier) spielen liesz. Es klang freilich stellenweise sehr ruppig (sic), doch immer noch besser als das Klavier. Denkt euch nun die Matth. Passion im Concertsaal, ohne Orgel, alles in glänzerndster Toilette, die Damen mit Bouquets und nach Stellen wie z.B. „er ging hinaus und weinte bitterlich" — den stürmischten Applaus und dreimalige Verbeugung des Tenoristen". Het koraal „O Haupt voll Blutt und Wunden" moest gebisseerd worden!

Zeer typeerend ook voor de toestanden in het Nederlandsche muziekleven van dien tijd is het feit dat onze hoofdstad niet eens over een Conservatorium beschikte; wel was er een Toonkunst-muziekschool, maar „die Musikschule ist erst im Werden begriffen und wird hauptsachlich von Schulkindern und Dilettanten besucht. Sie erhält sich nur aus eignen Mitteln und musz deshalb so viel als möglich Schüler aufnehmen." (Dec. 1877).

Aanvankelijk voelde Röntgen dan ook weinig voor het — zij 't eervolle — aanbod van Prof. A. D. Loman om zich als pianoleeraar aan deze school te verbinden. Toch, hoewel niet zeer „entzückt" nam hij in Februari '78 de betrekking aan. Juist het feit dat opbouwend werk wachtte, lokte hem aan. „Jedenfalls gäbe es hier ein groszes Feld für einen tüchtigen Musiker und in einer Reihe von Jahren würde wohl etwas zu erreichen sein" (Dec. '77). En er is „etwas" bereikt! Als men het tenminste „etwas" wil noemen dat Amsterdam in nauwelijks twintig jaar 'n Europeesche muziek-metropool is geworden!

Het gaat inderdaad direct crescendo met het muziekleven en dus met de muziekschool, zoodat op initiatief van Daniël de Lange in 1883 in samenwerking o.a. met Röntgen en Coenen het Toonkunst-Conservatorium opgericht kon worden. Reeds in 1884 kan Röntgen schrijven (Brief van 18 October aan Von Herzogenberg): „Es (= het Conservatoire) hat jetzt laufen gelernt und ist sehr gut in Gange. Wir haben 34 sehr eifrige Schüler, wovon ich ungefähr die Hälfte bekommen habe".

Wel-is-waar is Röntgen het Conservatorium trouw gebleven tot 1918 (v.a. 1913 als directeur) maar of het lesgeven zijn groote liefde had betwijfelen wij.

Zijn eigenlijke taak zag Röntgen in het dirigeeren. Vol ambitie aanvaardde hij dan ook zijn taak aan de Zangvereeniging „Excelsior", waaraan hij in 1883 benoemd werd als opvolger van Heinze. Reeds in 1880 schreef hij aan zijn vriend von Herzogenberg: „Man fühlt sich doch beim Dirigiren so recht als Musiker, mehr noch

als beim Spielen, wo man nur für sich zu sorgen hat" (13 Mrt. 1880). In een brief aan Grieg (9 April 1884) heet het: „Ich habe viel zu thun an unserm neuen Conservatorium und ausserdem habe ich den Gesangverein: „Excelsior" übernommen zu dirigieren, ich freue mich sehr darauf, endlich einmal tüchtig zum Dirigieren zu kommen".

Ook „Excelsior" was aan lager wal geraakt, te oordeelen naar een uiting van Röntgen in een brief aan Grieg (19 Nov. 1884): „Nach unsäglicher Mühe habe ich endlich erreicht dem Chor einen Begriff davon bei zu bringen, dasz es ausser Forte auch noch andere Nuancen gibt". De opzet van „Excelsior" is heel typisch, Röntgen schrijft daarover aan zijn ouders (21 Nov. 1884): „Es ist ein gemischter Chor, der nur „geweihte" Musik, aber im weitesten Sinne des Wortes, aufführt, und sich zur Aufgabe macht, dadurch das Volk zu veredeln, welches unentgeltlichen Zugang zu den Aufführungen hat. Diese finden in der Kirche statt . . . . Der Verein soll in den letzten Jahren etwas herunter gekommen sein . . . Ich habe mit vielen Menschen darüber gesprochen, die meinen, dasz ich die Sache wohl bessern könnte".

Dit laatste lukt Röntgen inderdaad en onder zijn leiding wordt „Excelsior" een hoogstaand koor. Uit een schrijven aan zijn ouders (25 Jan. 1885) blijkt dat het Magnificat van Bach („Das Magnificat gehört wohl mit zum Grösten was Bach gemacht hat, also was überhaupt gemacht ist") en het Requiem van Brahms op 't programma stonden. Excelsior werd een echte Bach-vereeniging. In '91 ging de eerste uitvoering in Nederland van de Hohe Messe.

Inmiddels had Verhulst, na zijn ontslag als dirigent van de Diligentia-concerten in Den Haag ook afscheid van Toonkunst in Amsterdam genomen (1886). En zooals we zagen werd Röntgen, die ook in zijn oordeel over Verhulst blijk gaf van een breeden blik en het vele goede dat Verhulst gepresteerd had op de juiste waarde wist te schatten, tot diens opvolger benoemd. Blijkbaar was ook het Toonkunstkoor niet veel meer waard, en Röntgen weet het zoover te brengen dat Toonkunst met Excelsior tot één koor versmolten wordt. (Brief 9 Juli '86 aan Engelmann). Ook in een brief aan Grieg (10 Juli '86) gewaagt hij van de moeilijkheden die hem te wachten staan bij zijn plannen. Röntgen had nu echter een apparaat waarmee hij iets kon doen, en hij heeft dan ook iets gedaan en met één klap het Amsterdamsche (dus Nederlandsche) muziekleven op aanzienlijk hooger plan gebracht. Het repertoire dat Röntgen in de jaren tot 1898 afgewerkt heeft moge dat bewijzen: behalve Bach's Mattheus Passion, Cantate „Sie werden aus Saba", Magnificat en Hohe Messe gaf hij eerste uitvoeringen van de Requiems van Mozart en Brahms en de Béatitudes van Franck, verder verzorgde hij uitvoeringen van het Requiem van Berlioz en van Verdi, Das Paradies und die Peri en Manfred van Schumann, de 9e Sinfonie en Missa Solemnis van Beethoven, de Messias en Anthems van Händel e.a.m. Over Franck's Oratorium schreef hij aan Grieg (13 Mrt. 1895): „Es ist ein Meisterwerk in Erfindung und Arbeit, — man weisz nicht, was man mehr bewundern soll, die Schönheit der Musik oder die Meisterhaftigkeit des Könnens".

Niet alleen als koordirigent, ook als orkestleider heeft Röntgen veel bijgedragen tot den herbloei van ons nationaal muziekleven. In deze laatste kwaliteit was hij werkzaam sedert Sept. 1886 en wel als opvolger van Verhulst der Felix Meritis concerten. Reeds in December van dat jaar bracht hij de Vierde Sinfonie van Brahms (geschreven in 1884): een waagstuk niet alleen vanwege de jeugd van het werk, maar ook door het feit dat de prestaties van het orkest wel het één en ander te wenschen overlieten. Hierover laten we Röntgen zelf aan 't woord: „Bei einem Orchester, wie das hiesige, ist es unmöglich nach drei Proben alle Hauptfehler, die im Laufe der Jahre eingerissen sind, heraus zu bringen. Vor allem fehlt's an Rythmus. Punktirte Noten werden immer „latschig" gespielt. Dann sind sie vom pp. wie auch vom ff. spielen ganz entwöhnt und es wird noch lange dauern, bis sie es von selbst tun. Einige der Bläser, vor allem die Fagotte taugen sehr wenig." Toch kon hij aan von Herzogenberg schrijven: „Groszes Vergnügen habe ich an den „Felix Meritis"-Concerten gehabt". (26 Mei '87). In een brief aan Grieg uit hij zich in denzelfden zin (19 Mei 1887): „Die Felix Meritis Concerte geben mir grosze Freude und sind durch grosze Teilnahme fest gesichert. Ich habe viel neues gemacht, u.A. ein ganzes Concert nur neu-Russische Musik. Kennen sie Sachen von Borodine und Cui? Ich bin ganz begeistert davon. Es ist wirklich eine neue Welt, in die man da hineinblickt". Hier spreekt weer de pionier Röntgen!

Ondertusschen echter was de N.V. het Concertgebouw gesticht met als gevolg: het Concertgebouw-orkest. Hoewel dit buiten Röntgen om geschiedde zou één en ander zonder diens voorbereidend en grondleggend werk zeker niet zoo vlot van stapel geloopen zijn.

Als afsluiting van Röntgens arbeid op dit gebied kan gevoegelijk beschouwd worden het door hem georganiseerde drie-daagsche Brahms-feest (April 1898), van den een jaar tevoren overleden componist klonken het Requiem, het pianoconcert in Bes (door Röntgen zelf gespeeld) en o.a. het Klarinetten-kwintet (met Mühlfeld, voor wien Brahms het stuk geschreven had).

In de nu volgende periode ging Röntgen zich toeleggen op 't lesgeven en het concerteeren. Vooral zijn voordracht van Beethovens 4e pianoconcert was bekend. Niet minder succes oogstte hij in zijn optreden als begeleider van Johan Messchaert.

Na zijn pensioeneering in 1918 legde hij zich in zijn buiten te Bilthoven voornamelijk toe op de compositie. Zonder iets te kort te willen doen aan Röntgens verdienste als pianist-componist achten wij toch Röntgens beteekenis als dirigent-organisator te veel op den achtergrond geraakt.

Aan Röntgen dankt het Nederlandsche Muziekleven, dat door het Concertgebouw op internationaal niveau kwam, bijzonder veel.

G. H. SNITGER

Vertolking en Typeering in de Filmkunst

De mensch onderscheidt zich door niets zoo sterk van het dier als door het feit, dat hij de kunst bezit, d.w.z. de mogelijkheid en de geestelijke macht om kunst te scheppen en tot vertolking te brengen. Reeds de oermensch bezat die macht en den voortdurenden drang om deze tot uiting te brengen, zij het dan ook op primitieve wijze, een feit dat bijvoorbeeld uit de duizenden jaren oude holenschilderingen van Altamira afdoende gebleken is.

In lijnrechte tegenstelling met het dier, zoekt de mensch onophoudelijk en met een onweerstaanbaren drang naar weerspiegeling van zijn leven en naar een zinvolle vertolking van de uitingen van wereld en leven.

De mogelijkheid en de vorm, waarmede deze reproductieve behoefte tot verwezenlijking wordt gebracht, kan door tijd, omstandigheid en milieu bepaald, op allerlei manieren tot uiting komen. De eene maal zal het zijn vertolking vinden in de schilderkunst, een andere maal in de plastiek, dan weer in de muziek of de tooneel- en danskunst. Zoo ook tracht de moderne mensch zijn levensuitingen en alles wat daarmede samenhangt meer in het bijzonder in de filmkunst tot uiting te brengen en het schijnt dat hij in de moderne film het artistieke en psychologische weerspiegelingsphenomeen in optima forma gevonden heeft.

Het is wellicht de drang naar de realiteit, naar het realistische uitdrukkingsmiddel ook, die onzen tijd zoo bijzonder eigen is, waardoor de film tot dien populairen en algemeen verbreide kunstvorm uitgroeide, die voor het hedendaagsche menschdom het welsprekendst is, omdat hij het sterkst aan de werkelijkheid is gebonden. In ieder geval mag a priori wel worden aangenomen, dat de enorme precisie van film en filmbeeld geenszins kunstzinnig negatief is, maar integendeel een stijlvormend overrealistisch verschijnsel, dat zeer bijzondere artistieke en dramaturgische consequenties voor de scheppende kunstenaars met zich brengt. De filmkunst is erop ingesteld, in hoogere mate nog dan het tooneel, idealen, d.w.z. ideaalbeelden of ideale voorbeelden te scheppen. Daarom ook is haar psychologische beteekenis voor onzen tijd en de daarin levende menschen zoo overweldigend groot, omdat iedere mensch er zijn ideale voorbeelden in zoekt en, hoewel niet altijd, ook in vindt. De eenvoudige, simpel levende en voelende, argelooze mensch zoekt er de bevrediging voor zijn zucht naar geluk, welvarendheid en schoonheid (iets dat zich zelfs op meer ondergeschikte gebieden van het uiterlijke leven, als mode van kleederdracht en haartooi uit).

De fijngevoelige en naar innerlijke schoonheid hunkerende mensch zoekt er de diepere zielsroerselen van vreugde en lijden, liefde en strijd.

De sterke en strijdbaar levende mensch zal er het heldenlied van volk en vaderland en van de volksgemeenschap, waartoe hij behoort, zoeken.

Kortom, ieder mensch zoekt bij de film de weerspiegeling van eigen levenswerkelijkheid en hij zal blijven zoeken tot hij het heeft gevonden en ook daarna zal hij weer komen, om steeds weer opnieuw in zijn allereigensten levensspiegel te kunnen kijken.

Evenzoo oneindig als de film in haar eisch naar ideale voorbeelden en karakters is, evenzoo oneindig is zij ook wat de vertolkingseischen betreft. Hoewel het algemeen menschelijke op ieder mensch inwerkt, reageert ieder mensch toch meer in het bijzonder op die ideaalbeelden en vertolkingen, die aan de persoonlijke verlangens en gevoelens beantwoorden en waardoor dus de zoo noodzakelijke psychische resonans wordt veroorzaakt. Daarom ook bestaat er bij de film onophoudelijk behoefte aan een bonte verscheidenheid van typen; hier moet namelijk steeds weer opnieuw met gespecialiseerde karaktertypen worden gewerkt, omdat er een voortdurende behoefte aan de waarheid, de echtheid en de werkelijkheid bestaat. Hierbij stooten wij dan tegelijkertijd op een belangrijk wezensonderscheid tusschen tooneelkunst en filmkunst; kan men namelijk bij het tooneel spreken van een kunst der menschenvertolking, bij de film kan men dit feitelijk niet. Het is zeker, dat men bij de tooneelkunst aan menschenvertolking pleegt te doen en dat men daar alles op deze welhaast traditioneel te noemen vertolkingstechniek heeft ingesteld, in welk feit men waarschijnlijk ook de verklaring kan vinden voor het typeerende verschijnsel dat het moderne publiek het traditioneele tooneelspel min of meer als een „spel van de leugen" is gaan beschouwen, waardoor de moderne tooneeldramaturgen zich genoodzaakt zagen dikwijls zeer essentieele en ingrijpende hervormingen tot stand te brengen, een ontwikkelingsproces dat bij het moderne tooneel overigens nog slechts in een aanvangsstadium verkeert. Andere menschen vertolken, de innerlijke roerselen en zielstoestanden van anderen werkelijkheidsgetrouw tot uiting te brengen, het is in feite niet mogelijk, men kan slechts zichzelf vertolken, d. w. z. eigen gevoelens tot uiting brengen, ook al zijn deze eigen gevoelens door de ideeën en opvattingen van anderen bepaald, gericht en beïnvloed. Er is eigenlijk wel niemand ter wereld, die iets authentieks en iets

historisch-psychologisch onomstootelijk vaststaands kan verklaren omtrent het innerlijke leven van traditioneel klassieke tooneelfiguren als Iphigeneia, Margarete uit „Faust", Jeanne d'Arc, Käthe von Heilbronn, Roméo Hamlet, Macbeth, Shylock of Gijsbrecht van Aemstel, geen enkele vrouw, man, meisje of jongeling kan met volkomen zekerheid aanvoelen, wat er in de innerlijke roerselen dezer figuren omging.

De werkelijk scheppende kunstenaar en ook de echte tooneel- en filmacteur is tenslotte een scheppende en niet een hèrscheppende kunstenaar, hij kan in feite de innerlijke toestanden van anderen niet beleven, hij kan hoogstens probeeren door diepgaande bestudeering van het leven der uit te beelden figuren een bepaald beeld van een tooneelfiguur te brengen, nooit zal hij echter op deze wijze zijn publiek van de waarheid kunnen overtuigen of het de volmaakte illusie van de werkelijkheid kunnen geven. Het moderne publiek is bijzonder gevoelig voor deze tooneelleugens en het valt niet te ontkennen, dat de film hieraan in niet geringe mate heeft medegewerkt, door haar enorme precisie en door de technische tyrannie van het even scherpzinnige als onbarmhartige oog van de camera. Zooals reeds in een vorige beschouwing over dit onderwerp werd betoogd, zal het bedrieglijke décor, vervaardigd van papier of van het een of ander textielsurrogaat, bij het tooneel in het geheel niet worden opgemerkt en bij de film daarentegen onmiddellijk in het oog vallen en een lachsucces veroorzaken, zoodat de film op ieder gebied andere eischen stelt dan het tooneel en een tooneelwerk het veelal als film niet doet.

Een dramaturgisch axioma, dat feitelijk zoowel voor de film als voor de tooneelkunst geldt, is het volgende: Niets is artistiek zoo verderfelijk als het *spelen* van een rol. De acteur of actrice moet een rol *leven*, of misschien beter gezegd *beleven*. — Een jonge man kan bijv. door zijn temperament, zijn intellect en zijn geestelijke instelling en ontwikkeling in het algemeen nog zoozeer doordrongen zijn van het schokkende beeld van de diep menschelijke hartstocht en het lijden, dat zich in Shakespeare's Roméofiguur uit, toch zou men bij zijn vertolking van deze rol spoedig kunnen gewaar worden of zijn moreele niveau niet van de voor deze figuur vereischte hoogte is. Hij, die een koning of den een of anderen mensch van koninklijke allure, moet uitbeelden, hij zal er spoedig genoeg de onmogelijkheid van in gaan zien iets van deze rol terecht te brengen, als hij van gedachten en gevoelens vervult pleegt te zijn, die zelfs voor een kaartenkoning nog niet toereikend kunnen geacht worden. Een Iphigeneia mag nog zoo sterk in haar declamatie zijn, desondanks zal haar geheele vertolking leeg en hol blijven, wanneer zij in haar ziel niet het felbrandende vuur van den oprechten, trouwen en waarheidslievenden mensch, die geen moreele omwegen kent en liever sterft dan immoreel te handelen, kan doen oplaaien. Ook de liefde van een Julia, een Margarete, een Francesca of een Isolde kan alleen op geloofwaardige wijze tot artistieke werkelijkheid worden indien de vertolkster bij machte is, zich in volledige overgave en in het gevoel van allesopofferende liefde onder te dompelen.

Een figuur als Hamlet eischt beslist een vertolker met een philosophischen aanleg, d. w. z. een mensch, die er ook in zijn eigen leven steeds mee bezig is de problemen van leven en kosmos tot in hun diepste gronden na te speuren. . . . . Eischt de vertolking van een prachtfiguur als „Papuschka" uit de naar een novelle van den Russischen schrijver Gogol door Gerhard Menzel tot draaiboek bewerkte „Postmeester" (Sündige Hochzeit, oorspronkelijke titel) geen primitief, diep geloovig, grootendeels op zijn natuurlijk instinct en zijn diep menschelijke gevoel levend mensch en was niet juist om deze reden Gustav Ucicky's greep naar een dramaturgische krachtfiguur als Heinrich George zoo gelukkig en succesvol?

Was er voor de rol van Jean Valjean uit Victor Hugo's „Les Misérables" (De ellendigen) niet een vertolker noodig, die den door het noodlot vervolgden en door de stormen des levens geteekenden mensch zoo allerpersoonlijkst kon beleven als een Harry Baur?

Had een acteur als Hans Albers na zijn grandiose vertolking van de Münchhausenrol, met al den avonturiersgeest, den fabuleusen durf en de fantastische grootdoenerij aan deze legendarische figuur eigen, niet het recht te verklaren: „Münchhausen war ein Draufgänger, ein Sieger, ein Gaukelspieler, und . . . . . ein Philosoph In allem war er, allem bösen Leumund zum Trotz, ein leidenschaftlicher Freund jener Wahrheit, die man eine höhere oder auch tiefere nennen kann. Darin nämlich steckt der Witz und die grandiose Pointe, und deshalb lieferte mir der phantasievolle Baron die Rolle meines Lebens. So wahr ich ein Münchhausen bin!"?

Was er voor de vertolking van de zware Dr Koch-rol niet een acteur noodig, die het enorme doorzettingsvermogen, de opoffering voor de wetenschap en het verbeten werken voor het heil der lijdende menschheid tot verwezenlijking kon brengen, en moest men zich daartoe niet wenden tot den grooten Emil Jannings.?

Moet men de benepen klein-burgerlijkheid en het slechts voor de kleine dingen van alledag leven van een tragische figuur als den boekhouder uit Helmut Kaütners prachtige filmschepping „Romance in Moll" niet in eigen diepste innerlijk beleefd hebben of kunnen beleven, om van deze rol een zoo meesterlijke en tot in merg en been dringende vertolking te kunnen geven als Paul Dahlke het deed . . . . .? Ondanks de essentieele verschillen die er ontegenzegelijk tusschen tooneel en filmkunst en vooral tusschen de dramaturgisch-technische kunstgrepen van beide kunstuitingen bestaan, is er toch nog zooveel overeenkomst in vertolkings- en roltypeeringskunst, dat men deze zeker niet mag veronachtzamen. Natuurlijk is het bij de film mogelijk om met leekenmateriaal, d. w. z. met gebruikmaking van leekenspelers, prachtige resultaten te bereiken, een feit dat in de filmdramaturgische practijk al menigmaal daadwerkelijk tot uiting kwam. Zeer in het bijzonder met het oog op het

bereiken van zéér natuurlijke, ongekunstelde en werkelijkheidsgetrouwe vertolkingseffecten kan de film van sommige leekenspelers groote dingen verwachten, hetgeen bijv. de Russische regisseurs en ook de grootsten onder de Fransche speelfilmcinéasten meermalen practisch bewezen hebben.

Vooral wanneer het gaat om het uitbeelden van primitieve, elementaire en in hooge mate instinctieve menschelijke gevoelens en driften, plegen de geschoolde acteurs en actrices nogal eens tekort te schieten en kan de regisseur dikwijls meer bereiken met den eenvoudigen boer dien hij van zijn akker, of het naïeve naaistertje dat hij uit het atelier van achter haar naaimachine weghaalt. . . . . . Dit alles neemt echter niet weg, dat de gewone, traditioneele en gemakkelijkst begaanbare weg naar de film, d. w. z. naar de filmvertolking, nog steeds via het tooneel gaat. Een werkelijk goede vakkundige en doeltreffende acteursscholing en een zekere mate van wat men pleegt te noemen tooneelroutine, een routine die een talentvol vertolker zich volgens de moderne opvattingen in ongeveer twee jaar kan eigen maken, kan de film niet ontberen.

Onderwezen en geschoold kan alleen worden de techniek van het spel, de knepen van het handwerk, ademtechniek, stembehandeling, gestiek, mimiek en volmaakte beheersching van het lichaam.

Daarna volgt dan nog de rollenstudie en de techniek van het samenspel, waarvan rustig mag beweerd worden, dat zelfs de meest talentvolle en begaafde acteurs er nooit in uitgeleerd raken.

Overigens kan men a priori aannemen, dat de bezielde techniek van het dramatisch uitdrukkingsvermogen steeds berust op en afhankelijk is van de ademhaling en het lichamelijk bewegingsrhythme, dat wil dus zeggen van de dramatisch technische kunstgrepen van dictie, gestiek en mimiek. De essentieele speeltechnische opgaven zijn dus voor tooneel- en film-acteur feitelijk dezelfde, in beide gevallen gaat het immers uiteindelijk om de kunst, psychische gevoelens en gewaarwordingen met lichamelijke middelen tot uitdrukking te brengen.

Ondanks de enorme verschillen van omgeving, van stemming en van uiterlijke techniek, ondanks de tegenwoordigheid van het publiek aan de eene zijde en de afwezigheid daarvan aan de andere, ondanks het domineeren van den mensch bij het tooneel en het dikwijls geheel opgaan daarvan in optisch en acoustisch-technische componenten bij de film, ondanks al deze geprononceerde, maatgevende en een eeuwige scheidingslijn trekkende verschillen, bestaan er tusschen tooneel en filmkunst dus toch zéér veel in het oog vallende dramaturgische en speeltechnische overeenkomsten.

Voor beide kunstuitingen geldt ook dezelfde mate van zelftucht en voortdurende zelfcontrôle voor de vertolkers, en voor beiden is de begaafdheid, het talent, tenslotte de eenige doorslaggevende factor. Een begaafde acteur, zij het tooneel- of film-acteur, die het glanzen en lichten van innerlijke goedheid en voornaamheid kan vertolken, kan daarmede een bevruchtend en opvoedend voorbeeld voor vele kleine menschen worden, die hun leven niet uit eigen kracht geestelijk voornaam en hoogstaand kunnen houden.

Tenslotte is tooneel en filmkunst geen weergave der werkelijkheid zonder meer, dat zou niets meer zijn dan dorre, gedachtelooze en houdinglooze berichtgeving, het is veel meer een uiting van waarheid en levensdankbaarheid, een hunkeren naar het edele en schoone en het tot voorbeeld stellen daarvan. Daarbij gaat het feitelijk niet om het tot uiting brengen van persoonlijke gevoelens, gedachten of herinneringen van de scheppenden of van het publiek, maar om den wezenlijken inhoud van wereld en leven op rechtstreeksche wijze bloot te leggen. Alle andere kunstuitingen kunnen het menschelijke feitelijk alleen maar omschrijven, er om heen loopen en het als het ware van een afstand bestudeeren, kunnen ook slechts indirect op de menschelijke problemen ingaan; film en tooneel scheppen daarentegen sprekende voorbeelden van personen en gebeurtenissen en zetten daarmede den vollen mensch in al de uitingen van zijn levens- en denksfeer rechtstreeks voor ons.

Daarom mag de werking en invloed van de tooneel- en filmvertolkingskunst met recht beschouwd worden als de artistiek en psychologisch meest werkzame, want de groote en begaafde tooneel- en filmvertolkers zijn het, die de geheimen van wereld en leven in gelijkenissen kunnen onthullen en die daarmede aan de menschheid de documenten van haar natuur en haar uiterlijke en innerlijke levensuitingen schenken.

Er bestaat een bijzonder opvallend verschil tusschen de tooneelvertolkingskunst en de filmvertolkingskunst, in verband met beider uitwerking op het groote publiek, een verschil dus, dat min of meer van sociaal-psychologisch karakter is. De filmvertolkingskunst heeft een geheel eigen, men zou geneigd zijn te zeggen een oer-eigen problematiek; het enthousiasme dat de tooneelspeler bij zijn publiek in de schouwburgzaal doet oplaaien is namelijk van een geheel anderen aard dan het filmenthousiasme, dat in veel hoogere mate tot diep in het bewustzijn, ja zelfs tot in het onderbewustzijn van het groote publiek doordringt en dat daarnaast ook veel meer een massa-psychologisch verschijnsel is.

Het is immers een even kenschetsend als interessant feit, dat vele filmvertolkers, zoowel mannelijke als vrouwelijke, welhaast tot verzamelbegrippen van menschelijke verlangens en wenschen, tot voor- en droombeelden van publieken smaak en mode en tot illusionaire levensidealen werden en worden verheven. In verband met deze typeerend filmische vertolkingsproblematiek zijn er over de roltypeering in de filmkunst, de geschiktheid en de scholing daartoe en de taak die daarbij aan dramaturgische componenten als beweging, gebaar, spraak en dialoog is toegewezen, nog zooveel vragen te stellen en te beantwoorden, dat zij binnen het kader van deze beschouwing niet behandeld kunnen worden.

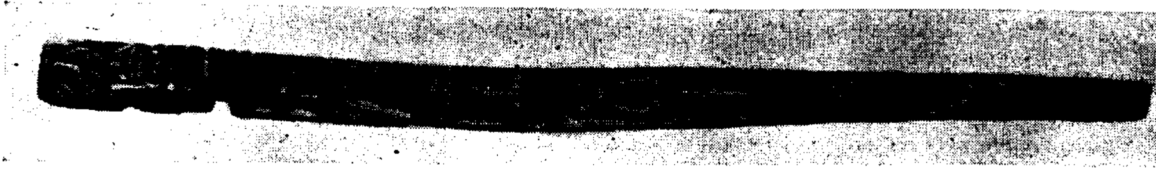
Op deze vraagstukken hoop ik in een volgende beschouwing het volle licht te laten vallen.



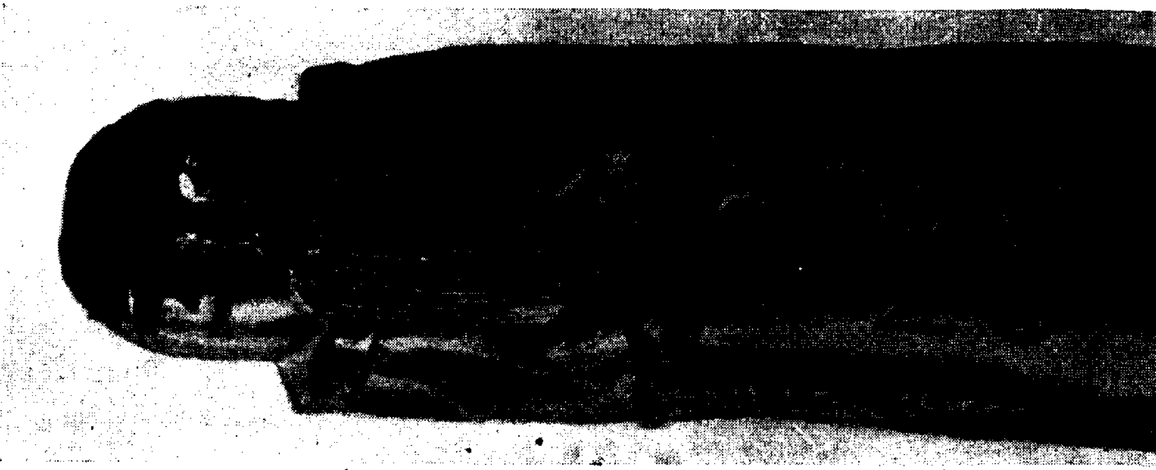
H. H. BERTEN — BLOEMEN (FOTO FREQUIN)



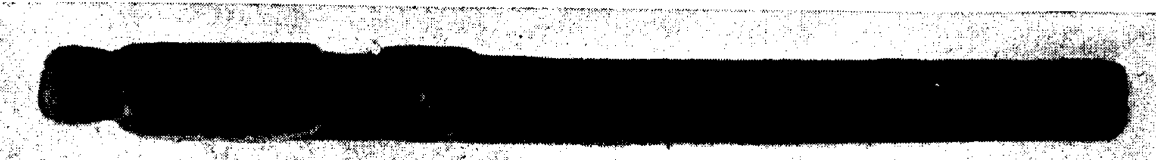
6



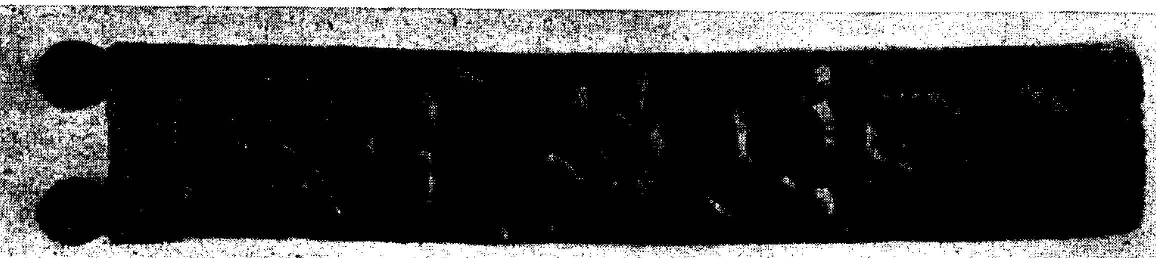
5



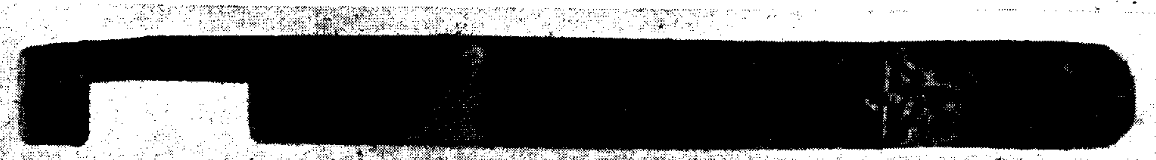
4



3



2



1

J. BONGENAAR

Boersche Snijkunst rond de Breipen

Breischeien, breihouten, breistokken of breikokers zijn plus minus twintig cm (de officieele maat is een kwart el) lange, rechte of iets gebogen houten stokjes, soms ook wel zilveren of zelfs gouden of vergulde voorwerpen, waarvan de bodem met een harde stof, meestal lood of tin, is opgevuld om het slijten door de naald te voorkomen. Bijna steeds zijn de breischeien in vier gelijke deelen, talies geheeten, ingedeeld en kunstig versierd.

Kunstenaars van naam hebben gewerkt aan de zilveren, vergulde of gouden breikokers, maar wij willen deze ditmaal buiten beschouwing laten, omdat zij de voortbrengselen zijn van de geciviliseerde stad en met volkskunst meestal weinig te maken hebben.

De houten breischeien, zooals de boerinnen ze in vroeger dagen vooral in Brabant, doch ook hierbuiten, gebruikten, zijn echter voorwerpen van volkskunst van den eersten rang; zij werden niet gemaakt met het doel een kunstvoorwerp te scheppen, maar zijn de onbewuste uitingen van een nijver volksdeel, dat een ruw stuk hout, ter afwisseling van het eentonige breien, opsmukte met zinvolle voorstellingen.

Het aanbrengen van deze versierselen was een allesbehalve gemakkelijk werk. Het breihout werd namelijk meestal van eiken- of palmhout vervaardigd en ook wel van hoorn of been. Deze stoffen zijn hard en het snijden van figuren erin vergt veel geduld en liefhebberij, temeer nog, omdat het niet met speciaal voor dit doel gemaakte messen of vijlen werd gedaan, maar met een alledaagsch keukenmes, dat welhaast spelenderwijs van tafel werd opgepakt als de breister haar zinnen even wilde verzetten na urenlang gebrei . . . .

Eén der meest primitieve versierselen, die bijna op geen enkel breihout ontbreken, is de diepe, glad gepolijste inkeping. Het is een versiersel van zuiver practischen aard, daar het gebruikt werd om, bij voorbeeld, wanneer de gebruikster op reis ging, de wol aan op te hangen (zie afb. 1 blz. 318). Sommige breischeien vertoonen geen inkeping, maar een uitsteeksel, dat voor hetzelfde doel diende. Daaruit blijkt, dat de vroegere bezitsters — tevens maaksters — van de breischeien, vóórdat zij zich een schei sneden, de versiering voor een groot deel doelbewust nauwkeurig overlegden en uit bruikbaarheidsoverwegingen aanbrachten.

Het is waarschijnlijk deze inkeping geweest, die de boerinnen op de gedachte bracht, haar breistokken ook verder op te sieren. Dit geschiedde aanvankelijk zeer simpel: een paar ruwe krassen, een levensboom, een zon of een soort letter — alles ruwer dan ruw!

Mooi zijn deze alleroudste breischeien dan ook niet, maar zij zijn wel interessant om de ontwikkeling van de sierkunst op onze gebruiksvoorwerpen na te gaan. Vergelijken wij bij voorbeeld zoo'n primitief exemplaar met de kunstzinnig versierde schei uit het jaar 1840, welke op blz. 318 afgebeeld staat, en overzien wij de exemplaren uit de daartusschen liggende jaren (zie afb. blz. 318), dan constateeren wij, dat de versiering steeds fijner wordt, steeds meer streeft naar een voorbeeldige weergave, steeds tracht de dingen echter, volmaakter en meer gedétailleerd weer te geven.

In de eerste plaats werden er op de breischei, evenals op bijkans alle oude gebruiksvoorwerpen, de verschillende rune-vormen uitgebeeld.

Aan deze teekens kenden onze voorouders een belangrijke en diepe beteekenis toe, die echter later vervaagde, ook al bleef het (zinne-)beeld nog in zwang tot zelfs in onze dagen. Vooral op de middel-oude breischeien vormen deze teekens het hoofdmotief. Zij werden echter ook naderhand nog aangehouden, doch dan meer om tot een goede vakverdeeling of opsmuk van een en ander minder zinvol, maar meer concreet beeld bij te dragen. Dit valt vooral op bij de breihouten, die in het Zuiden van ons land werden gevonden en waarop de godsdienstzin van onze boerenvrouwen, ook in de sierkunst, meer en meer tot uiting komt. Een Christusfiguur aan het kruis, een beeltenis van Maria en de kinderlijke voorstelling van den Almachtige als oud man, die boven een heele reeks dwergfiguurtjes troont, met de woorden „God zij met ons" daaronder, zijn de beeldende getuigen van de diep ingewortelde kerkelijke leer in Zuid-Nederland (zie afb. 4 blz. 318).

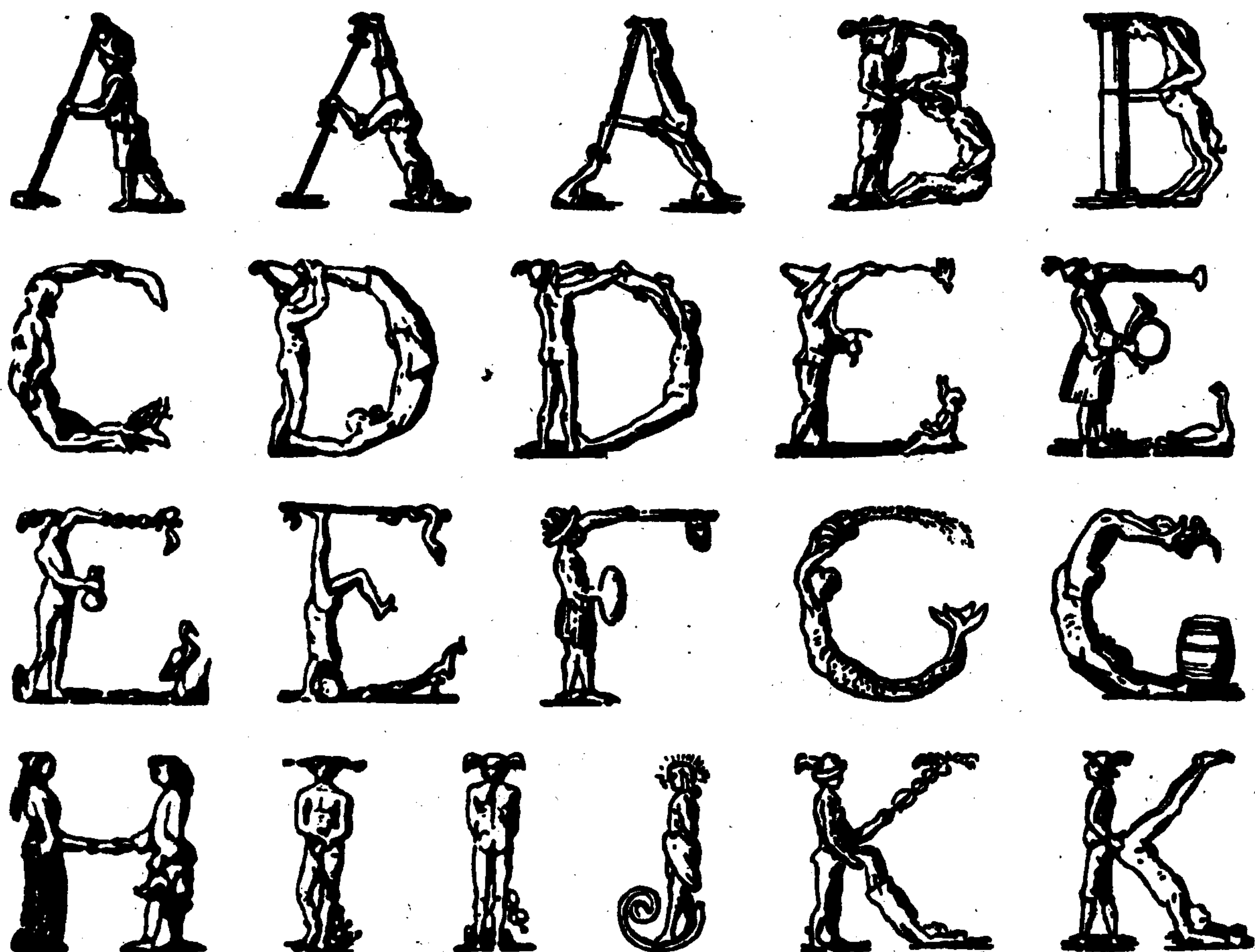
Ook het boerenwerk en het volksambacht nemen een belangrijke plaats in de versierkunst rond de breipen in. Zoo moet er in de Peelstreek, waar een schat van breischeien gevonden werd, een boerin gewoond hebben, die de werktuigen, welke haar man gebruikte, duidelijk op het breihout aanteekende. Een hamer, een ploeg, een spa, een gespierde arm als uitvoerende macht voor deze werktuigen en niet te vergeten een koe, zijn de voorstellingen, welke haar breischei sieren. Deze snijkunstenares uit het Peelsche vond al die materialistische voorstellingen echter wat al te nuchter en boetseerde een groote zon boven de gereedschappen, hiermede een poging aanwendend, de dynamiek der eeuwige wenteling te betrekken in haar, overigens simpele, uitbeelding (zie afb. 5 blz. 318).

De meeste versiersters van een breistok hebben het ons gemakkelijk gemaakt door het jaartal van „aanmaak"

in de versiering te verwerken. Hieruit valt af te leiden, dank zij het nog beschikbaar zijn van vrij veel breischeien, dat in het laatst van de negentiende eeuw dit gebruiksvoorwerp nog zeer in zwang was. Jaartallen als 1866 (zie afb. 6 blz. 318) 1874, 1881 en 1898 wijzen dit uit. Voorts is hierdoor de mogelijkheid geschapen, vast te stellen, dat de breihoutversierselen meer en meer onder den invloed van de steedsche beschaving werden aangebracht.

Steeds meer zocht men zijn kracht in het nauwkeurig afwerken van de onderdeelen en boetseerde men op sommige breihouten een vlakverdeeling, die in den grond van de zaak niet boersch was, doch een imitatie poogde te zijn van hetgeen de stad, onder allerlei vreemde invloeden, op het terrein der versierkunst bracht. Mede hierdoor stierf deze zuivere uiting van boerenbeeldhouwkunst langzamerhand uit. Want reeds vóór het verdwijnen van de breischei als gebruiksvoorwerp kwamen de boerinnen dermate onder den invloed van de „beschaving", die haar hun oorspronkelijkheid deed verliezen, dat van een volksche kunstuiting nog maar amper gesproken mag worden. En het was juist deze boersche oorspronkelijkheid, die het woord „kunst" in verband met de breischeiversierselen rechtvaardigde. Dergelijke oorspronkelijke kunstuitingen kwamen in ons land slechts op kleine gebruiksvoorwerpen voor, want bij den vroegeren Germaanschen mensch werd practisch nooit, zooals bij de meer zorgeloos levende volkeren, de kunst om de kunst bedreven. Daar was hun strijd om het allernoodzakelijkste levensonderhoud te hard voor; deze hardheid van het leven prikkelde eerder tot soberheid dan tot uiterlijk kunstvertoon. In de breischei nu werd het nuttige gecombineerd met het kunstzinnige.

De boerenbeeldhouwkunst van de breischei is verdwenen. Haar laatste stuiptrekking was een kruising tusschen stadsbeschaving en boerenkunst, een kruising, waarbij ditmaal de beschaving het einde van de kunst beteekende, evenals eens de kunst het begin was van de beschaving. Aan onze huidige generatie van kultureele vormgevers de taak uitingen te scheppen, waarin deze schijnbare paradox tot harmonie is geworden. De boersche snijkunst rond de breipen kan hierbij wellicht een lichtend voorbeeld zijn . . . . . .



HIEROGLYPHISCH ALPHABET (UIT CHARLES ENSCHEDÉ: FONDERIE DE CARACTÈRES)

VERTELLING VAN DORISJE.



Wij dronken chocolade,
En deden honderd vragen.

Uit de geschiedenis van het Kinderboek

DOOR D. WOUTERS

Dit is wel een onderwerp, waarbij *niet* de gemeenplaats waarheid is: Al 't nieuwe is oud. Want oud in den volstrekten zin des woords is het kinderboek niet.

De vraag kan gesteld worden, of het wel de moeite waard is heden, te midden van wereld-schokkende vraagstukken, over iets zoo schijnbaar onbelangrijks als het kinderboek te schrijven.

Toch . . . te midden van alles wat den modernen mensch van het heden beroert, te midden van de jacht naar macht en buit, te midden van de uiterste geestesverwarring, te midden daarvan zijn er nog altijd menschen — mogen het er velen zijn — die belijden in woord en daad de oud-Grieksche wijsheid: De ziel overwint.

Ik zal u niet bezig houden met uitvoerig en oratorisch de belangrijkheid en belangwekkendheid van mijn onderwerp te betoogen. Dat wou een kleine kunst zijn, maar ik breng geen water naar de zee.

Eens zijn we allen kinderen geweest. Die tijd is voorbij. Die zonnige tijd is voor ons blijde herinnering. Vergeten we niet, dat voor duizenden er geen zonnige jeugd was, en wie zooals schrijver dezes voor veertig en meer jaren arbeidde aan weeshuisscholen en opvoedingsinrichtingen, wéét dat hier te lande ook de schrilste tegenstellingen heerschten.

Maar wie zich een blijde jeugd herinnert gedenkt het spannende verteluur aan moeders schoot of op vaders knie; weet van de stille uren met een boek van Gerdes, Andriessen, Stamperius, Vergers, Van Lummel, Amair, Verne e.a.

Wat hebben we het boek lief gehad. En herhaling stoorde niet. Telkens weer was de romantiek der bekoring nieuw: „Vertel dat nog eens!"

Waar we thans zoo veel ouder zijn, begrijpen we die gemoedsgesteldheid haast niet meer. Zelfs wanneer we die oude jeugdboeken eens weer inzien, verwonderen we ons er over, dat we er ooit door geboeid werden.

Helaas — ten deele! —: we zijn onze naïveteit kwijt.

Het was de tijd der phantaisie, van jeugddroom en toekomstleven. We droomden van andere werelden, vaak onwerkelijk, met sproken en legenden. Maar is het niet nog zoo bij ons ouderen? Welke geleerde, die dagen aaneen zit te studeeren op moeilijke problemen of oude teksten, neemt niet als het al te bar wordt, een goede detective ter hand om zijn geest de hoog-noodige rust te geven.

Het is voor jongen en ouderen: de vlucht uit de werkelijkheid. En . . . daar zit iets regenereerends, iets verkwikkends in.

Het is mij gebeurd, dat een colporteur van sensatielectuur, à 5 cents en een dubbeltje per aflevering van een werk van 130 afleveringen, week aan week aan huis bezorgd, mij vertelde dat er . . . tweehonderdduizend exemplaren van besteld waren. Alleen in Rotterdam vijf en twintig duizend!

De breede volksgeest van heden wordt nòg geboeid door den *held*, den *herder* en den *schelm*. Deze drie vinden we in alle boeken voor jongen en ouden terug: in z.g. driehoekromans, in jongens- en meisjesboeken; in historische romans, de edele en de slechte karakters; in detectives de misdadiger, de slimme speurder en zijn bijlooper.

Het boek is de universiteit, de schouwburg, de opera van ons leven, jong of oud.

96 DAVID VERLIEFT OP BERZEBA.



Ledigheid werkt veel kwaads.

ô Man naar 's hemels hert, bekoort u 't blanke vel,
Door dulle luſt tot moord, en ſchendig overſpel?
Waar toé vervald de deugd? helaas! wat baart het minnen.
Een zinneloze zorg in zorgelooze zinnen?

PROEVE VAN WAT MEN IN DE ACHTTIENDE EEUW AAN KINDEREN TOT ONTSPANNING GAF

Maar ik zou met u een kijkje nemen in de historie van het kinderboek. Dat verleden is — mirabile dictu — grauw en vreugdeloos, het is een veld vol dorheid en wanstaltigheid, want het èchte kinderboek, dat wij nu allen wel kennen, was er vóór 1800 heelemaal niet. Deze ons wonderlijk aandoende leemte is in werkelijkheid zeer verklaarbaar, want het kind kende men toen alleen als lichaam-kind, als klein mensch-lichaam, maar niet als een *geestelijk* ook klein en onvolgroeid mensch. Men zag quantitatief, geen qualitatief verschil. Kleine kinderen werden juist zoo gekleed als de ouderen. Men ziet het nog heden in plaatsjes aan de Zuiderzeekust en in Zeeland.

Als ontspanningslectuur waren uitsluitend aanwezig de middeleeuwsche volksboeken, die tot in het begin der 19de eeuw vrijwel onveranderd herdrukt werden: Griseldis de zachtmoedige, Helena de verduldige, Genoveva, de edele Paltzgravin, het ros Beyaart met de vier Hayminskinderen, de Ridder met de zwaan, Koning David en vele anderen. Veel van dat proza was ongeschikt voor de kleinen, maar daar lazen ze wel overheen.

Op school? Het *a b c* de bron van alle wijsheid, op pergament, op houten bordjes, op bordpapier, van koek. Tot in de 18de eeuw blijft men bij dat *a b c*-boekje op pergament, gelijk een — onvolledig — exemplaar, in mijn bezit, bewijst. Een compleet exemplaar is nergens te vinden.

Deze *a b c*-boekjes in de *lands*taal hadden hun voorgangers in de *abecedaria's*, die in het Latijn gesteld waren: 't alphabet, en enkele gebeden. Dr Burger heeft in *Het Boek* van 1923 een belangrijk artikel daarover gegeven, gelijk Victor de la Montagne in 1907 in 't *Tijdschrift voor boek- en bibliotheekwezen* over andere oude schooluitgaven.

Die *a b c-boekjes* gaan dus terug tot de eerste tijden der boekdrukkunst, evenals de bekende Donaten. Het valt buiten mijn bestek te handelen over de inrichting der oude school, toen Latijn de voertaal voor alle onderricht was. Trapsgewijs steeg de jeugd op de trap der kennis. [1]) Op een merkwaardige Zwitsersche prent van 1548 wordt dit in beeld gebracht. [1]) Men ziet daar den toren der grammatica, waarheen een trap leidt. Op de eerste trede staat een knaap die het *a b c* leert, als vertegenwoordiger der *a b*-kinderen, de *alphabetarij;* op de tweede bevinden zich de *syllabetarij*, zij die leeren spellen; op de derde de *recitantes*, die reeds kunnen voorlezen, en eindelijk op de vierde staat vrouwe *grammatica*, die de poort ontsluit voor de *conjugentis*, de scholieren, die in staat zijn zich zelf te bekwamen.

Na dat abecedarium kwam de *confiteor*, de wijze om de mis te leeren dienen, zeer waarschijnlijk ten behoeve der koorknapen en aanstaande priesters.

Van de duizenden abecedaria's en confiteors zijn slechts zeer weinige aan den tand des tijds ontkomen.

De censuur der Roomsche kerk waakte angstvallig voor kettersche invloeden, en bisschop Ferdinandus van Antwerpen gaf in een mandement van 9 Juni 1688 het verbod tot gebruik van *a b c-boeken van 4 bladeren*, gedrukt o.a. door Gijsbrecht Lints, „waarin wordt bevonden de Engelsche groetenisse zoodanig verkort, dat daarin is achtergelaten het geheele tweede deel, wesende het gebed van de heilige kerke: Heilige Maria moeder Gods bidt voor ons."

Alleen door teruggevonden perkamentsnippers, die de boekbinders gebruikten tot aaneenhechting der vellen van een boek, is het gelukt kennis te krijgen van het bestaan dezer boekjes. Er zijn *elf* fragmenten bekend van de jaren 1594 tot 1710.

Na deze boekjes kwam een uitgebreider, een *Groot A b c* of z.g. *Haneboek*, naar de primitieve houtsnede met enkele dichtregelen eronder.

Men vond die Haneboeken in Nederland, Duitschland, Denemarken, Engeland en mogelijk nog elders.

Men moet in 't a b c geoefend wezen,
Eer men in eenige boeken iets kan lezen.

Gelijk de wakkre haan tot kraaien is genegen,
Zoo laat u, jonge jeugd, tot onderwijs bewegen.
Wed^e Jac. Hafman, boekverkooper
op het Rusland.

Kinders, leert uw lesse wel,
's Morgens de haan zijn ijver vroeg bewijst,
Leert, jonge jeugd, dat men u ook zoo prijst."
In 't Reenseveen bij Salomon Cohen,
boeck- en papierverkooper 1765.

---

[1]) Zie hierover uitvoerig mijn over enkele maanden te verschijnen boekje *A.B.C. wie leest er mee?*, met tientallen illustraties; Het Spectrum, Utrecht.

Wanneer gij, 's morgens vroeg, 't gekraai hoort van den haan,
Dan lieve kinders, moet gij uit het bedde opstaan,
Gods goedheid danken en uw lessen vlijtig leeren —
Een deugdzaam, leergraag kind ziet zich van ieder eeren.

Bij Du Saar, Leiden, 1797.

Allen hebben behalve het a b c in verschillende typen, het Onze Vader, de twaalf artikelen des geloofs, de tien geboden en bovendien: morgen- en avondgebeden, en die van vóór en na den eten.

Er zijn vele soorten: Gereformeerde a b-boeken, Luthersche en God-belijdende, en natuurlijk ook Roomsche.

De Roomsche hebben geen haan, maar een kruisje. Zoo'n kruisken-a b c werd nog voor kort — misschien nog! — in België gedrukt.

Ook op Centsprenten kwam het *A B C* voor en als ... pamfletten: zoo heb — of liever had ik — een *stadhouderlijk a b c* — tegenover het prachtige Patriotische *a b c* van prof. Swildens uitgegeven — maar het is helaas op een drukkerij onlangs verdwenen!!

Het *a b c* was dus het één en het al. De Vreese en Mone vertellen ervan en het volgende schoons op de vrouw beeldt het ten voeten uit:

Abel was die vrouwe mijn,
Blijde van herte en mit aanschijn,
Claarder dan die dageraat,
Deugdelijk in hare staat,
Eersamig tot alle steden,
Fris gedaan van alle leden,
Goetelyk in hare dingen,
Hoog in hare wanderingen,
Innig in de dienst ons Heren,
Konstig alle dink te leren,
Lieflijk in haar aanschouwen,
Minlijk boven alle vrouwen,
Neerstig tot alle goede werken,
Ootmoedig is zij in de kerken,
Prijs heeft zij wat zij doen zal,
Quaadheid schouwt zij overal,
Rein van leven en van moede,
Rechtvaardig in alle goede,
Sedich in spraak ende in 't gelaat,
Stadig waar zij henen gaat,
Trouw van hande en van monde,
Vroed verstande tot alle stonde,
Wijs van vade en van dade,
Xpus [1]) dient zij vroeg en spade,
Yeugdelijk is zij gedaan
Zinnig in 't spreken en in 't verstaan. [2])

De politiek bleef al evenmin buiten het Haneboek als de kerk. We herinnerden er zooeven al aan, bij het zoek geraakte *Stadhouderlijk a b c*. In de jaren der Patriotten was de regeering Engelsch gezind en ontstonden er patriottische geparodieerde catechismussen en a b c-boeken om de Engelschen te beschimpen. Zoo was er een z.g. Schotsch Groot A b c-boek, „zeer bekwaam voor de naarstige jeugd." Het heeft op het titelblad een school en op de keerzijde een haan, maar verdere gelijkenis met 't a b c-boek is er niet. Het bevindt zich in de Nationale bibliotheek. Een ander — sedert helaas verloren — is „het Nieuw verbeterd Schots A B C-boek", „ten dienste der Nederlandsche jeugd vertaald door den beruchten Lord Gordon. Te Edinburg, bij George den Drukker, in St. James-Park, in t verwarde rijk, naast de leggende hen, en alomme in de Nederlanden." Het heeft geen haan, maar is verder een trouwe nabootsing van het *Groot A B C*.

Op bladz. 2 leest men:

's Morgens als gij den haan hoort kraaien ende wekken,
Wilt dan opstaan ende uwe kleederen aantrekken.
Verheugt u en weest van harten verblijd,
Dat gij geen Engelsman maar een trouw Nederlander zijt.

Daarna volgden als gewoon het A B C, op de 4e bladz. de vocalen en medeklinkers, klinkwoorden zonder welke men geen Nederlandsch bedrijf kan noemen:

Eerlijk	Zwijgen	Dapper
Schrander	Deugdzaam	Voorzichtig,

enzoovoorts. Dan een Nederlandsch gebed, De twaalf artikelen des geloofs der Nederlanden: 1. Ik geloove in de welmeenende ijver van 's lands vaderen; enz. Voorts de Tien Nederlandsche geboden. Vervolgens woorden van één lettergreep: Wie is een Brit? Die vaar ter hel! Heult gij met den Brit? enz.

Geestig zijn dergelijke pamfletjes gewoonlijk niet; curieus echter zeer zeker.



JAN LUIKEN DE SCHOOLMEESTER

[1]) Christus.

[2]) Aanwezig in de *Pruisische Staatsbibl.* te Berlijn, zie Tijdschr. v. Ned. Taal- en Letterk., 1903.

Ik zou nog door kunnen gaan over de verdere a b c-boekjes, van het einde der 18de eeuw tot heden toe, maar... het papier is beperkt.

Naast deze schoone lectuur vermaakte het kind zich met *Brievenboeken* van *Jacobi* en later van *Hakvoort*, nog eerder met dat van den *Heer van der Serre, Fatsoenlijcke Send-brief-schrijver*, bij I. D. oversien, Abr. Jan de Wees, A'dam 1663.

Hakvoort heeft als motto:

> Koning Ferdinandus seyt dat men
> een wijs ofte dwaes kent:
> Aen 't matigen van zijn gramschap,
> In 't regeeren van zijn huisgezin,
> In 't dicteeren van een brief.

Dan was er Porquins Testament, — over wien Maurits Sabbe een boek geschreven heeft — berijmd door Verensis, en dan nog Manierenboekjes, Bijbelstoffen, Spreuken Salomonis, enzoovoorts; alles zeer stichtelijk en alles behalve des kinds.

Dat alleen gaf de *school*. En daarbuiten, in de boekhandels, dikke duisternis, tot Van Alphen het licht deed dagen met zijn *Gedigten*, eerst in voddige afleveringen — drie stuks — verschenen in 1778 tot 1781. [1])

[1]) De nadruk van de fa. Boucher, Den Haag, z.g. facsimile van 1778, is geen facs. en dus misleidend. Zie mijn art. in de N.R.C. van 7 Juli 1941, avondblad.



REPRODUCTIE VAN BLADZIJDE UIT: DE KLEINE PRINTBIJBEL, TOT VERMAAK DER JEUGD, AMSTERDAM 1793

Toen kwam ook het eerste Nederlandsche jongensboek, waarvan ik het genoegen heb het eenig bekende exemplaar te bezitten: *De vermaarde historie van Gillis Zoetekoek, een kleine jongen die van 't leeren leefde.*

Fraai, nietwaar? Het verscheen nog even vóór Van Alphen in 1781.

Dit curieuse boek, dat tot de oudste kinderboeken behoort — want in 1781 verscheen de tweede druk, dien ik hier voor mij heb, en het origineel is reeds van het jaar 1765 — begint met een samenspraak tusschen Gillis Zoetekoek en zijn vader. Het is vertaald uit het Engelsch, *The renowned history of Giles Gingerbread*, 1765 by John Newbery te Londen.

Op zekeren tijd dat Gillis Zoetekoek ijverig aan 't spelen was, riep zijn vader hem tot zich en zeide: „Gilles! 't wordt tijd dat gij eens van 't spelen afscheidt, en aan 't leeren gaat; gij zijt nu reeds zoo groot en kent nog geen A voor een B; weet je wel dat men van 't spelen niet leven kan? Ieder mensch moet iets doen om aan den kost en klederen te komen, en daarom moet men in zijnen jongen tijd leeren en vlijtig zijn; in wat beroep zoud gij wel den meesten zin hebben, Gilles? Nu spreek! Wat zoud gij gaern wenschen te worden?" „Koetsier, Vader", antwoordde de jongen. „Ik had verwacht, dat gij een betere keuze zoud gedaan hebben, Gilles. Al ben je een liefhebber van paarden en rijtuig, naar ik merk, daarom hoef je nog geen koetsier te worden. 't Is immers beter binnen in de koets dan voor op den bok te zitten."

Dat vindt Gillis eigenlijk ook, en vader en zoon besluiten dat hij een heer zal zien te worden. Maar dan moet hij leeren lezen en beginnen met te leeren spellen.

Om hem dat gemakkelijk te maken, maakt vader een alphabet van zoetekoek. Eerst vlot het leeren van het A B C niet best, maar toen hij de letters die hij geleerd had mocht opeten, bleek dat Gillis tot leeren genegen was, en hij werd weldra zoo vlijtig in 't leeren, dat vader hem iederen dag een nieuw A B C moest geven, zoodat men met waarheid van hem zeide, dat hij van 't leeren leefde.

Aan deze schoone moraalpaedagogiek zou Foerster een lesje kunnen nemen. Rousseau, wiens *Emile* in 1762 te Amsterdam verschenen was, in het Fransch — pas in 1793 te Zwolle in onze taal — moet wel veel van zulke ellendige vadervoorbeelden voor oogen hebben gehad, om tot zijn zonderlinge stelling te komen: „Alles is goed, wanneer het uit de handen van den Schepper komt, alles ontaardt in de handen der menschen".

Daarnaast verschenen versjes van Van Alphen, die zijn tijd ver vooruit was en die helaas in 't Hoen en Hazeu zeer onverdienstelijke navolgers had.

Alleen illustratief is alles uit dien tijd vrij wel te prijzen; knappe graveurs gaven werkelijk fraaie prentjes.

Dan komt de Aufklärung, met veel sentiment, natuur- en menschvergoding en als gevolg zedekundige leesboeken, waarvan we vragen, hoe 't mogelijk was, ze voor ernst te nemen. Petronelle Moens deed haar best, met een zekeren Glatz, een Muller en vele anderen. Illustratief voorzien van vaak zeer fraaie, met de hand gekleurde prentjes, maar naar

den inhoud allerakeligst flauw en vervelend. Lang speelden een rol de *Brave Hendrik* en de *Brave Maria* van Anslijn. Beets heeft wel een lofrede op dit boekje geschreven, maar als ik een klein stukje citeer, dan zal men met mij wel inzien, hoe het maar een vreemde en onbetrouwbare jeugdherinnering was van den schrijver, die zoo aardig den Hollandschen knaap beschreef.

„Kent gij Hendrik niet, die altijd zoo beleefd zijnen hoed afneemt, als hij voorbij gaat?"

„Vele menschen noemen hem den braven Hendrik, omdat hij zoo gehoorzaam is, en omdat hij zich zoo vriendelijk jegens elk gedraagt. Hij doet nooit iemand kwaad. Er zijn wel kinderen, die hem niet liefhebben. Ja, maar dat zijn ondeugende kinderen. Alle brave kinderen zijn gaarne bij Hendrik.

Kinderen, die met Hendrik omgaan, worden nog braver, want zij leeren van hem, hoe zij handelen moeten.

Als Hendrik zoo braaf is, dan zal hij ook zijne ouders wel liefhebben. Alle brave kinderen hebben hunne ouders lief. Ja, hij heeft zijne ouders zeer lief, daarom is hij ook altijd zoo vroolijk en vergenoegd.

Hij krijgt toch geen lekker eten en drinken, en hij heeft geen mooie kleederen: hoe kan hij dan zoo vergenoegd zijn?

Gelooft gij dan, dat men lekker eten en drinken en mooie kleeren moet hebben om vergenoegd te wezen? — Ik niet.

Maar, daar komt Hendrik aan, wij zullen het hem zelven vragen.

Jan, Willem en Hendrik.

Jan spreekt: „Ha! goeden morgen, vriend Hendrik! Hoe komt het toch, dat gij altijd zoo vroolijk en vergenoegd zijt?"

Hendrik: „Wel, dat is ééne zonderlinge vraag. Zijt gij dan niet tevreden? Ik heb alles, wat ik noodig heb, en zou ik dan niet vroolijk en vergenoegd zijn?"

Willem: „Ja, maar gij hebt toch geen lekker eten en drinken."

Hendrik: „Ei, zijt gij zulk een vriend van lekker eten en drinken? Ik lust het ook wel. Maar mijn vader zegt, dat het lekkerste eten en drinken dikwijls schadelijk is, en dat men matig moet zijn om gezond te wezen."

Willem: „Ik geloof, dat uw vader u maar iets wijs maakt."

Hendrik: „Neen, dat doet mijn vader niet. Hij zegt het tot mijn best. Hij weet ook beter wat mij nuttig is, dan ik het weet."



Ziet hier, met welk een vlyt
De Kleine Gilles leert,
Dus wordt hy met 'er tyd
Een Man, van elk geëert.
Maar al wie onbedacht
Zyn' besten tyd verspeelt,
Wordt overäl veracht,
Wyl 't gooddoen hem verveelt.

VERKLEINDE REPRODUCTIE VAN EEN BLADZIJDE UIT: DE VERMAARDE HISTORIE VAN GILLIS ZOETEKOEK, EEN KLEINE JONGEN DIE VAN 'T LEEREN LEEFDE, AMSTERDAM 1781

Het slot van het boekje luidt:

„Kinderen! wij zouden u nog veel van den braven Hendrik kunnen vertellen; maar als hij dit boekje eens in handen kreeg, dan zou hij maar beschaamd worden, als hij zag, dat hij zoo zeer geprezen werd, en dat willen wij niet, — wij willen den goeden Hendrik niet beschaamd maken.

Lieve kinderen! volgt slechts het voorbeeld van Hendrik, en het zal u altijd wel gaan."

Wat zullen de kinderen onzer overgrootouders eronder hebben gezucht, als ze dergelijke boeken ontvingen, of *Iets voor een kind over zijn vader en moeder* — 1821 — van J. H. Nieuwold b.v. 't Was alles onkinderlijk en niets voor de spelende, ravottende jeugd.

Er waren aanbevolen boeken en in den eersten druk van het uitvoerig *Handboek voor school en onderwijs* van den bekenden eind-achttiende-eeuwschen paedagoog der Aufklärung: A. H. Niemeyer, vertaald door Josué Teissedre L'Ange en uitgekomen in 6 deelen van 1799 tot 1806, vindt men vele dezer boekjes naast die van *het Nut*. Het Nut heeft veel goed werk gedaan, door verbeterde spelboekjes, z.g. *Trap der jeugd*, en zelfs bloemlezinkjes. Maar het zoete en sentimenteele was overal troef.

(Slot volgt)



BALLETKUNST



DANSSCHOOL YVONNE GEORGI

DOOR FRANK DELBOY

In Gebouw Diligentia stelde zich een aantal leerlingen van de Dansschool Yvonne Georgi aan het Haagsche publiek vòor. Wij kenden Yvonne Georgi als leidster van haar befaamde balletten en iets van den nobelen geest, welke haar balletensemble kenmerkt, was ook te constateeren in het werk van haar leerlingen. Technisch zijn er altijd wel enkele desiderata aan te wijzen, maar het is bijna altijd dansant, het vloeit en leeft en het streeft naar belichaamde harmonie. Dezen leerlingenavond zagen wij ditmaal tegelijkertijd in het bijzondere licht van het debuut van een viertal leerlingen als solist. Het betrof hier de dames Ank Fabius, Coca Serban en de heeren Pieter van der Sloot en Hans Tolman. Zij werden op het programma aangegeven als leerlingen der derde klasse, zoodat men mag aannemen, dat zij ten minste drie jaren hebben gestudeerd. Onze persoonlijke meening is, dat drie jaren te kort is om „te debuteeren als solist". Na drie jaren kan men, indien men elken dag grondig en hard heeft gewerkt, de klassieke balletechniek voor het overgrootste deel onder de knie hebben en is men dus klaar voor een corps de ballet. Eerst dan kan men gaan werken op het gebied van den nationalen dans en van den karakterdans. Al diegenen, die zich eerder met deze dansen bezig houden, doen dit ten koste van hun klassieke ballettechniek en hierin ligt de reden van het mislukken van zoo vele dansavonden. Ook op dezen leerlingenavond hebben wij hetzelfde euvel, gelukkig in mindere mate, kunnen constateeren. Beginnen wij met Coca Serban, een begaafde danseres, door de natuur rijk met uiterlijk schoon begiftigd. In een Wals van Brahms, tezamen met Ank Fabius, viel zij direct op door haar fraaie lijnen en soepele bewegingen, o. a. voortreffelijke balancé's. Ook in „Dans in Ispahan" schiep zij een vormschoon lijnenspel, een lust voor het klassiek ingestelde oog. Maar haar spitzen viel tegen. Haar armbewegingen verloren alle spanning, haar schouders trok zij te hoog op en haar pointewerk was slordig en onbeheerscht. Dit was ook het geval in haar Pas de Trois, te zamen met Ank Fabius en Hans Tolman, waarin zij haar piqué's en dedans draaide, in plaats van en dehors en waarin haar standbeen bedenkelijk aan den krommen kant was. Ank Fabius spitzt iets lichter dan Coca Serban, maar was toch op de demi-pointes af en toe vrij onvast. Haar ongetwijfeld zuiver aangevoelde dans-intentie stelt zij meer in dienst van op het innerlijk afgestemde dansen, getuige haar „Herinnering" (Schumann) en „Amazone" (Eyskoot). Mimisch was Ank Fabius iets overtuigender dan haar mededebutante. Het waren echter vooral de heeren, welke interessant werk hebben laten zien. Pieter van der Sloot is een fameus springer. In een gespannen Moriskendans bewees hij de folkloristische danskunst een goeden dienst. Dezen schellendans die op het einde der Middeleeuwen vooral in zwang was en die een sterk Portugeeschen inslag vertoont, moest hij dan ook gedeeltelijk bisseeren. Hij kan mimisch nog iets sterker en persoonlijker worden. Hans Tolman bezat juist wat Pieter van der Sloot eenigszins miste, n.l. expressie, en dramatisch uitbeeldingsvermogen. Ofschoon hij minder springt, draait hij daarentegen vlot en goed pirouetten. Ook hij moest zijn dans „Samsom" op muziek van Chopin bisseeren. Alle vier de debutanten zagen wij aan het slot van den avond in de Hongaarsche dansen van Brahms. Er zat een opmerkelijke dansvreugde achter, een stuwend rhythme en een verheugende vaart. Jammer was het, dat maar enkele passen echt Hongaarsch waren!

Van de leerlingen van de tweede klasse noemen wij Daan van Teeseling, die in zijn Poolschen dans nog wat onstuimig was en die ook nog wat slordig en onvast draait, de beide spitzendanseressen Miep Vleugels en Ans van der Vliet, waarvan eerstgenoemde al heel aardig technisch voor den dag komt, maar op moet passen geen marionetje te worden, terwijl Mej. v. d. Vliet, die ook ademtechnisch niet haar beau soir had, haar techniek grondig moet herzien (slordige développé's enz.). Ans van Doorn danste een „Straatjongen" op muziek van Peter Kellenbach, die als begeleider den geheelen avond blijk gaf tot de besten in zijn vak te behooren. Zijn aardige muziek had beter lot verdiend, want Mej. van Doorn stond loodzwaar op het tooneel en haar choreographie — eigen werk — bepaalde zich tot vrij simpele cliché-gestes.

De leerlingen van de eerste klasse, die wij in een Wigman-achtig Andante van Bartok en in een Capriccio van Mostaso zagen, vielen wat tegen. Zoo heel jong zijn deze kinderen tenslotte toch niet en alles was nogal aan den nonchalanten kant.

Ten slotte nog een enkel woord over de choreographie. De dansen waren ontwerpen der uitvoerenden. Veel nieuws en oorspronkelijks hebben wij niet gezien. Coca Serban bepaalde zich in haar spitzendans tot kleine, voorzichtige passen, terwijl hier juist voor een echte klassieke danseres uit het ballet blanc zooveel grootsche en nobele mogelijkheden verborgen liggen. Hans Tolman wist in zijn dansen veel banaals te vermijden en gaf ook in het door hem gestelde „Pas de Trois" van Mozart blijk van een goeden kijk op dit klassieke werk. In „Jeunesse" van Debussy werd hij gehandicapt door drie zeer houterige meisjes, hetgeen aan zijn aardige opstelling en figuurvorming afbreuk deed. Iets nieuws en iets gedurfds bracht dezen avond Max Dooyes. Zijn dansen zelf mist nog te veel de persoonlijke noot en heeft nog wat gewilds, maar hij heeft het aangedurfd het gesproken woord te verbinden met den dans. Nieuws is dit niet, want ook een Kreutzberg deed dit reeds, maar het is ten slotte een zijsprong van de platgetreden paden der geijkte choreographie. In „Vrouw en Avond" op muziek van Liszt wordt een gedicht van Marsman (Invocatio) gezegd. Het meest geslaagd leek ons het gedeelte, waarbij de spreekstem onzichtbaar is. Als beiden (Ina Bosma en Max Dooyes) echter onder hun dans spreken, krijgt het geheel iets zoetelijks, iets ongezond erotisch, hetgeen mede zijn oorzaak vond in de niet geheel geslaagde costuums. Ook in zijn „Dans in Ispahan" voelt men, dat deze danser nog naar een eigen vormgeving zoekt, welk streven overigens alleszins lofwaardig genoemd mag worden.

Al met al een interessante avond, welke weliswaar geen groote winst heeft opgeleverd, maar die toch bewees, dat een frissche wind door de hoofdstedelijke balletschool van Yvonne Georgi waait, en die goed getuigenis aflegde van den ernst en de liefde voor het métier.

Dansavond Steffa Wine

DOOR FRANK DELBOY

Ten overstaan van een matig bezet Diligentia gaf Steffa Wine nog een laatsten dansavond in dit seizoen. Van haar uit een tiental dansen bestaand programma omvatte alleen het gedeelte na de pauze uitgesproken Spaansch werk. Het is welhaast onnoodig te zeggen, dat dit gedeelte het beste van dit recital is geworden. Terecht heeft Steffa Wine zich in Nederland op het gebied van den Spaanschen dans een goeden naam verworven. Zij paart uitstekend voetenwerk aan een technisch en muzikaal uitmuntend verzorgd castagnettenspel. Op costuumgebied heeft zij fraaie vondsten en van deskundig inzicht getuigende creaties. Haar „Zambra" en „Bulerias", beide mimisch overtuigend, haar „Granada" en de „Boléro classique" en vooral ook de onstuimige „Corrida" — eens een der glansnummers van La Argentina — en de groteske „Lagarteranas" oogstten een verdiend succes. Een enkele maal zou de echte verbetenheid van lijn nog iets meer geaccentueerd kunnen zijn en zouden de schouders, die bedenkelijk aan den hoogen kant zijn, soepeler kunnen worden neergedrukt.

Vóór de pauze zagen wij „Oud-Hollandsche dansen" uit de verzameling van Attaignant, waarin het fraaie costuum opviel, doch waarin danstechnisch het o.a. negenmaal herhalen van denzelfden pas nogal monotoon werkte. In „Pour la danseuse aux crotales" uit de „Six épigraphes antiques" van Claude Debussy misten wij eenigszins de slangachtige lenigheid, hoe suggestief van plastiek deze dans ook werd gebracht. Het is alweer het aloude aambeeld, waarop wij steeds zullen blijven hameren, n.l. dat der klassieke ballettechniek. Steffa Wine beheerscht dit belangrijkste onderdeel van den dans nog niet volledig en zeker niet wat het spitzen betreft. Haar „Berkenboom" werd dan ook, in dit licht gezien, een regelrechte catastrophe. Zij verwerkte in dezen dans slechts twee passen, n.l. den trippelpas en een pas de bourrée. Het been, dat bij eerstgenoemden pas afwisselend gebogen en gestrekt moet worden, bleef helaas hardnekkig krom. Hoe jammer was dit, want alles wat zij deed was zeer muzikaal en het verrukkelijke costuum was een lust voor het oog. Frisch en vlot gewerden ons de Roemeensche Dansen van Bela Bartok, waarbij wij een keer te meer de goede rhythmische qualiteiten van de danseres konden bewonderen. Op een choreographisch lager peil stond de „Polka" van Johann Strausz en waar was in dezen dans de onmisbare lange pantalon met kant?

Aan den vleugel begeleidde Christine Prick van Wely op volgzame wijze.



RENÉ DE CONINCK: OUDE BOOTEN (FOTO HULSPAS)



A. ZIJLSTRA: OUDE KERK, FRAGMENT (FOTO HULSPAS)



KAREL WIGGERS PORTRET (FOTO A. BIJL)



KAREL WIGGERS STILLEVEN MET MELOEN (FOTO A. BIJL)

TENTOONSTELLINGEN

Werken van Karel Wiggers

DOOR JAN D. VOSKUIL

Het werk van Karel Wiggers kenmerkt zich door een fijne kleurgevoeligheid.

In de eerste plaats is deze jonge kunstenaar stillevenschilder. Het stilleven ligt voor het oogenblik het meest binnen het hij in bereik van zijn talent, dat zich, te oordeelen naar de werken, die het Nederlandsch Kunsthuis te Amsterdam exposeert, rustig ontplooit.

Als requisieten voor zijn stillevens gebruikt hij gaarne dingen uit zijn omgeving, uit zijn atelier, zooals verfpotten, tuben, kwasten, penseelen, paletmessen en allerlei soorten fleschen, fleschjes, pullen en blikjes, een schilderachtig ensemble, waarmede hij door den dagelijkschen omgang vertrouwd is geraakt en die hij ook daardoor goed kan schilderen. In zulke combinaties heeft hij fraaie accenten gelegd met het mooie, volle rood en met de diepe fluweelen tinten der groene fleschen. Van stofuitdrukking zijn deze stillevens eveneens verdienstelijk te noemen.

Het stilleven met het doode konijntje, dat onlangs op den omslag van „De Schouw" gereproduceerd is, maakt door de gevoelige weergave van de vacht in den verstilden, blanken toon onder het zachte licht een poëtischen indruk.

Een bekoorlijk schilderij is ook het stilleven met den meloen, de druiven, den groenen en rooden appel, alsmede de beide kannen en de donkere flesch. Zoowel wat de compositie als de weergave van de kleur en het licht betreft, is de schilder hiermede bijzonder gelukkig geweest (zie afb. blz. 328).

Wiggers is een verdroomer der kleuren, wat zijn werk een eigen cachet geeft.

Ongetwijfeld staan zijn portretten in hun genre nog niet op dezelfde hoogte als de stillevens. Zij zijn minder schilderachtig van toon en zij kunnen ook nog winnen aan levensdiepte. Een portret als dat van den schilder Hierck, met de peinzende expressie, doet echter verwachten, dat Wiggers op dit gebied op den duur wel meer zal bereiken. (zie afb. blz. 328). Ten slotte dienen ook de beide serieus geschilderde naaktfiguren genoemd te worden.

Ter aanvulling van deze expositie vindt men hier eenige stillevens van J. F. J. Nagtegaal en mevr. R. Nagtegaal. Hun kunst is meer kundig van behandeling dan origineel van gedachte. De werken van den heer Nagtegaal, die geïnspireerd zijn op de beroemde, Hollandsche stillevenkunst uit de 17e eeuw, onderscheiden zich door hun fraaie kleurencombinaties en gave schildering. Hoewel het werk van zijn echtgenoote, in het algemeen beschouwd, minder sterk van stofuitdrukking is, toont een schilderij als het stilleven met de aarden kruik, het tinnen bord, het glas en de pijp, dat deze jonge schilderes op haar goede momenten een welverzorgd werkstuk weet te maken.

FILMBESPREKING

OPNIEUW EEN KLEURENFILM „IMMENSEE"

DOOR HILLE KLEINSTRA

In dit tijdschrift heb ik reeds betoogd, dat wij niet mogen vergeten in welk stadium de kleurenfilm zich bevindt, als wij haar resultaten beoordeelen (zie „Rumoer om de kleurenfilm" in het Februari-nummer van dezen jaargang). Ik deed daarbij uitkomen, dat de film zich bevindt in het tijdperk van het *experiment*. De nieuwe vinding werd door haar scheppers voor de praktijk gereed bevonden en overgegeven aan hen, die in Europa films maken. Met enthousiasme en vol verwachting is men te werk gegaan en iedere film, die wij tot nog toe zagen, legt daarvan getuigenis af. Iedere film, die ons tot heden werd voorgezet, vertelde ons van het moeizaam worstelen met deze geheel nieuwe materie, waarbij de makers allereerst vol verwondering constateerden, dat zoowaar de kleuren konden worden weergegeven; daarna haast niet konden afwachten, hoe die tint of deze, de eene kleurencombinatie of de andere, het op het linnen venster wel zouden doen. Het is bij de kleurenfilm zoeken en nogmaals zoeken, en zoolang men zoo ijverig zoekt, is het dwaasheid, wanneer critici komen vertellen, dat het nog niet deugt.

Met „Immensee" staat het anders.

Bij deze film krijgt men ontegenzeggelijk den indruk, dat de camera-man meende nu wel te weten, hoe het moest. Er is hier geen sprake meer van experimenten, er wordt niet meer voorzichtig onderzocht of een bepaalde tint van een achtergrond het nu wel doet, er wordt niet geprobeerd of de film een fel contrast wel verwerken kan. Inderdaad blijkt de camera-man, althans in technisch opzicht, het wel te weten. De zoo gevreesde miskleuringen, als de blauw-en groen-zweem, vindt men haast nergens, en dat zegt wat in zulk een film, die bijna geheel uit buitenopnamen bestaat. Ook de belichting van alle beelden is constant juist, hetgeen wederom vakkennis verraadt. Maar daarmee houdt het dan ook op. Het heeft er den schijn van, dat de camera-man zich enkel en uitsluitend om het technisch aspect van het vraagstuk heeft bekommerd. Hij blijkt te zijn uitgegaan van de opvatting, die ouderwetsche portretfotografen deed vragen: „Hoe krijg ik de menschen er *scherp* op?" De camera-man heeft er nauwgezet zorg voor gedragen, dat de kleuren zoo goed werden weergegeven, als dat bij den huidigen stand van zaken in technisch opzicht mogelijk is. Geen film was tot heden over het algemeen genomen zoo goed en zoo gelijkmatig van kleur; geen film ook ontstond ooit op kleurenmateriaal, waarbij men zich zóó weinig rekenschap gaf van het feit, dat de kleur haar eigen eischen stelt. Een ideale kleurenfilm immers behoort zoo te zijn, dat men er de kleur niet uit weg kan denken. Evenals in een goede film het geluid een eigen taak heeft te vervullen, zoo zal ook de kleur een eigen rol moeten spelen. Bij „Immensee" is het echter zoo, dat men tevergeefs zoekt naar een moment, waarop van de kleur eens een werkelijk bijzonder gebruik gemaakt wordt. Met uitzondering van de eerste scène's, die goed zijn een concertzaal met uitsluitend bruine en zwarte tinten en één enkel plekje gedempt-rood) is alles zoo verschrikkelijk *gewoon*. Men had hetzelfde kunnen filmen met gebruikmaking van het zwart-wit procédé. Er is hier zelfs in zóó geringe mate met kleur gewerkt, dat men dezelfde décors en dezelfde verlichting voor de gewone zwart-wit film had kunnen toepassen!

Daar komt dan nog bij, dat wij ons het landschap in het Noorden bij voorkeur anders voorstellen, dan het ons hier wordt vertoond. De kleuren op de film zijn te hard en te diep; de eigen atmosfeer van het Noorderland ontbreekt. Daarmee wil niet gezegd zijn, dat het landschap er op warme zomerdagen niet uit kan zien, zooals de film het ons afbeeldt. Liever echter zien wij het niet zoo bont, maar blond. Dit nadeel valt weg, wanneer de film ons naar Rome brengt: daar is de atmosfeer goed weergegeven, daar is deze wijze van fotografeeren op haar plaats, daar openbaren zich weer de mogelijkheden, die de kleurenfilm biedt.

Naar men zegt is de film gemaakt naar de bekende gelijknamige novelle van Theodor Storm. Het lijkt er niet op. Wel zijn de titel en de namen, die Storm aan de personen van zijn verhaal geeft, dezelfde, maar daarmede houdt de overeenkomst dan ook practisch op. En dat is waarlijk niet verwonderlijk, want datgene, wat de beroemde schrijver in zijn novelle vastlegde, is geen filmstof en bevat zeker geen handeling voor een film van meer dan zestig minuten projectie-duur.

Met dit alles is overigens niet gezegd, dat de film het bezoek niet waard is. Integendeel, zij zal ongetwijfeld terecht weken achtereen een enthousiast publiek weten te trekken.

Maar als *kleuren*film valt zij tegen!



MUZIEK LEVEN



„DON CARLO"

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

Het was voor de samenkomst der naties op de wereldtentoonstelling te Parijs, dat Verdi een tekstboek componeerde, ontleend aan Schiller's „Don Carlos". De opera in vijf bedrijven van Méry en Du Locle werd den 11en Maart 1867 vertoond voor een aandachtig maar weinig geestdriftig élite-publiek waaronder het keizerlijk echtpaar en het hof der Tuilerieën. Over den aard van het succes maakte zich Verdi geen illusies. Ziek als hij was en zeer geïrriteerd begaf hij zich daags na de voorstelling naar Genua, waar hij destijds een verdieping bewoonde in het Palazzo Doria. Vóór zijn vertrek had hij een paar drastische coupures aangegeven. „Don Carlo" bracht het tot drie en veertig voorstellingen. Nòg kortstondiger was zijn carrière in den Covent Garden te Londen. De Parijsche critiek kwam hier op neer, dat het werk tusschen twee stoelen was in de asch terecht gekomen. Tot een opera van den ouden stempel kon deze muziek niet meer gerekend worden, daarvoor was zij niet conventieel genoeg. Te weinig gewaagd scheen zij weer voor een uiting der nieuwe school. Edoch, een uitlating van den veeleischenden Rossini brengt aan 't licht, dat hem althans niet was ontgaan met wien en waarmee men ten aanzien van dit werk te doen had: „Onder de levende componisten is alleen Verdi in staat tot het schrijven van een opera in den grooten stijl. „Don Carlo" is daarvoor het bewijs!"

Verdi zelf weet het falen van zijn werk te Parijs aan de middelmatigheid der uitvoering. De vriendelijker ontvangst van de opera in Londen eenige maanden later, lag daaraan — meende hij — dat Costa, de Italiaansche dirigent aan Covent Garden, schoon niet de evenknie van den genialen Mariani, een uitstekend vakman was. Mariani echter had de Parijsche première meegemaakt en was daarover zoo ontevreden, dat hij aan zijn vrienden moet hebben verklaard, niet te zullen rusten eer hij het werk in Bologna had opgevoerd. Hij deed dat in den herfst van hetzelfde jaar met inslaand succes. Gedeeltelijk omgewerkt en op Verdi's aanwijzingen door Ghislanzoni tot vier bedrijven teruggebracht, is in Italië sinds 1884, na de vertooning in de Scala, „Don Carlo" een repertoire-stuk geworden. Door de veranderingen, die de opera in deze tweede lezing had ondergaan, kwam zoowel de balletmuziek te vervallen als de geheele eerste acte, die zich afspeelde in Fontainebleau waar Carlos en Elizabeth elkaar als bruid en bruidegom ontmoetten. Nieuw gecomponeerd werden o.a. het pakkend slottafereel, de scène waar het woedende volk den paleiskerker bestormt en de orkestrale inleiding tot het tweede bedrijf. De heerlijke muziek is er ontleend aan Carlos' liefdeslied „Io la vidi" uit de voormalige eerste acte en dat in een nieuwen, maar geenszins verbeterden vorm werd overgebracht naar het huidige eerste bedrijf. Sterk gewijzigd en uitgebreid verscheen het prachtige duet van Philips en Rodrigo dat de tweede acte besluit.

Ten behoeve der fantastische ontknooping die Méry en Du Locle voor het operatooneel passend achtten, zijn zij in het oog van den critischen toeschouwer pijnlijk verder gegaan dan Schiller's anachronistische voorstelling van zaken. Gedurende de drie laatste levensjaren, die Karel de Vijfde in het klooster San Yuste in Estramedura doorbracht, liet hij zijn doodsbericht verspreiden teneinde — zoo heet het — met een gefingeerde begrafenis aan zijn wereldzuchtige oogen de kost te geven. Het huwelijk van Philips en Elizabeth van Valois, in werkelijkheid een jaar na Karel's authenthieken dood gesloten, werd door Méry en Du Locle naar het tijdstip verschoven van zijn fictief gestorven-en-begraven-zijn. Verondersteld wordt tevens dat Philips, ja zelfs de kloosterbroeders van het bedrog onkundig bleven! Voor de verbeelding van het traditioneele operapubliek nu, is dit enten van een sprookjesgegeven op een historische episode geen tour de force. Den handigen librettisten verschafte de kunstgreep een effectrijk deus ex machina. Verdi zelf had er vrede mee en betrok in het muzikale plan de figuur van den doodgewaanden keizer-koning met een indrukwekkend leidmotief. In den aanhef van het openingstafereel klinkt het thema met zijn wisselende kleine en groote tertsen in 't gezang der monniken bij het looze graf.



Wanneer daarop de keizer in kloosterkleedij, den troosteloozen Carlos naderend, als tot zich zelve spreekt: „Het aardsche leed volgt in het klooster nog den mensch, 't opstandig hart, eerst in den hemel komt het tot bedaren" — dan herkent de doodelijk verschrikte prins in den monnik zijn grootvader, maar vat diens stem en verschijning op als zinsbegoocheling. Wanneer aan het einde van het drama Karel de Vijfde niet in kap en pij, maar met koningsmantel en kroon getooid naar voren treedt en den Infant, voor Philips' wraak bewarend, in het klooster met zich voert, dan meenen ook de achteruitdeinzende omstanders met een geestverschijning te doen te hebben. De eenige verdienste dezer gekunstelde ontknooping is voorzeker in haar muzikale behandeling gelegen: Verdi's weergalooze bondigheid, die hem (bij de omwerking) in vier en twintig Largo-maten dit slottafereel deed neerschrijven. In hun doordringenden eenvoud zijn ze opgebouwd uit de herhaling van de phrase over het aardsche leed en het motief van Karel den Vijfde. En daarmee mag den toeschouwer de identiteit van den geheimzinnigen frater en den keizer-koning duidelijk worden!

Ondanks een gebrek aan eenheid van conceptie, in weerwil van het tjokvolle tekstboek en het traag verloop der handeling is „Don Carlo" te beschouwen als Verdi's grootsche aanloop tot Aïda. Voor het eerst heeft hij er het procédé der wederkeerende thema's toegepast met de zelfde functie die hun Wagner gaf. Uitgezonderd het Karel V-motief zien echter Verdi's leidmelodieën in de eerste plaats op gevoelens, niet op personen. Let op deze maten uit het duet



van Carlos en Rodrigo in de eerste acte. Ze vormen het „vriendschapsthema" dat het orkest o.a. herhaalt bij Rodrigo's dood en op het moment dat Carlos, op Philips' bevel door zijn boezemvriend ontwapend wordt. De liefdesmelodie geweven door Elizabeth's aria



in het laatste bedrijf is een reminiscentie van haar geluksmoment in het park te Fontainebleau en komt oorspronkelijk in de allereerste acte voor, de naderhand geëlimineerde. Het „verlangensthema",



die bevend teedere phrase voor drie fluiten en clarinet uit het duo van Elizabeth en Carlos in het eerste bedrijf, hoe ontroerend heeft Verdi haar wederom aangewend in 't slotduet!

Afgezien van de fragmenten die ik daaruit reeds aanduidde zijn in de eerste acte mij nog andere passages bijzonder dierbaar. Daartoe behoort de melodie vol hoofsche zwier en eloquentie, die aan het gesprek tusschen Eboli en Rodrigo zoo'n luchtig sierlijk expressie geeft.



(Die uitdrukking nu werd door het orkest gebracht, op het tooneel bleef ze achterwege.) Een volmaakt geschreven pathetische aria is voorts Elizabeth's afscheid van haar vriendin, de in Philips' ongenade gevallen hofdame. De orkestrale inleiding en afsluiting, waarin de althobo aan 't woord is, ja de heele begeleiding trouwens is er even mooi en aandoenlijk als de zang zelve. (Opvallend goed werd de kleine rol der hofdame gemimeerd. Waarlijk, qua spel was deze figurante de eenige die het tot een overtuigende uitbeelding bracht.)

Het hoogtepunt van dit eerste bedrijf acht ik het duo van Philips en Rodrigo. De bladzijden volgend op het nobele „Ah sia benedetto Iddio", de flakkerende triolen die gepaard gaan met Philips' uitspraak over Rodrigo als een „zonderling droomer", heel de prachtig verwerkte thematiek, het harmonisch en orkestrale schema, dat alles toont een volkomen meesterschap. Bewonderenswaardig is als steeds Verdi's karakteriseerend vermogen: de rijke warme melodiek waarin Rodrigo's idealisme tot uiting komt, de matte kleuren van het orkest, die Philips' phrasen en hun sombere gloed omspelen.

Het meesterstuk van de tweede acte is ongetwijfeld de scène van het auto-da-fé. De kenschetsing der personen is ook hier, in de uitgebreide samenstelling der verschillende ensembles, buitengewoon brillant doorgevoerd. Elizabeth, Rodrigo, Philips en Don Carlos verliezen hun individualiteit geen oogenblik. Kolossaal van opzet maar voortdurend helder gehouden is de onderscheiding tusschen de volksmenigte, de fanatieke monniken en de Vlaamsche smeekelingen met hun markante thema, dat zoo'n belangrijk aandeel heeft in de structuur dezer sectie. In de behandeling van solisten, koor en ensembles toont Verdi een beheersching en zekerheid van effect, die boven alle lof verheven zijn. (De bezielde voordracht van koor en koor-ensembles zette het machtig klank-complex in stralende gloed. Heerlijk te beluisteren waren het rhythmisch élan, de forsche en heroïsche accenten, maar ook de lyrische verfijning van dezen prachtig ontwikkelden en geleiden massazang. Het orkest klonk te zwaar.)

Philips' alleenspraak in het begin van het derde bedrijf is een der diepste uitingen van Verdi's genie. Afgezien van het voortreffelijk vakmanschap waarmee het prachtige voorspel en de begeleiding van dit zangstuk zijn geschreven, afgezien van zijn oorspronkelijkheid van vorm en de schoonheid der cantilene met haar donker pathos, weerspiegelt deze muziek aangrijpend Philips' eenzaamheid en wanhoop, de beklemmende sfeer van zijn nachtelijke wake. De daaropvolgende scène tusschen hem en den inquisiteur is wellicht het meest boeiende duo, dat voor twee bassen ooit geschreven werd. En dit op een tekst die zich aan muzikale expressie ten eenenmale schijnt te onttrekken! Het stuk vangt aan en besluit met een thema, waaruit terstond en doordringend de onverbiddelijke gezindheid van een kerkelijk rechter spreekt. Zelfs in zijn zangerig vertoog weerklinkt de gebiedende wilskracht van den negentigjarigen dweeper, die den koning beheerscht.

In de volgende tafereelen munt de muziek uit aan de figuur van Eboli verbonden. Haar slotscène met de koningin behelst een der felst bewogen en schoonste aria's uit de schat van uitzonderlijk mooie zangstukken die Verdi in dit werk heeft opgetast.

In de kerkerscène blinken de beide aria's van Rodrigo uit. Merk bij zijn sterven den inzet der harp, de gewijde sfeer die er door ontstaat en tenslotte de fluittrillers, geniaal detail, dat het beeld van de laatste bevende aderslagen wekt. Het korte tafereel van den volksopstand, hevig, strak, gedrongen — hoe is er Verdi in zijn element! — berust op den koorzang, die een spanning ontwikkelt aan schoon vereenigde menschenstemmen slechts gegeven te bereiken. Als een ziedende zuil stijgt telkens uit de toonmassa de fortissimo aangehouden hooge as of ges der vrouwenstemmen. In de uitvoering ging het bedoelde klankeffect verloren door de zwakke bezetting der sopranen.

Elizabeth is van de laatste acte het middelpunt, eerst alleen, dan in een duet met Carlos. Na een orkestrale inleiding, waar heel zacht, maar dringend manend het Karel V-motief zich hooren doet, begint de aria met een monodische phrase die in de reprise verschijnt ondersteund door repeteerende zestienden-accoorden. Het middendeel, waarin het orkest de reeds besproken liefdesmelodie zingt, besluit met een passage waar Elizabeth haar verzonken geluk vaarwel zegt. De begeleiding bestaat uit een ostinate figuur, die klinkt in haar vertwijfeld aanhouden als een obsedeerende voorstelling. Wat een prachtige inval! Ostinate begeleidingsmotieven, naderhand in Aida gaat Verdi ze veelvuldig toepassen, ze worden kenmerkend voor zijn schrijfwijze der latere jaren.

Het is of in het slotduet wagenwijd de sluisdeuren opengaan van Verdi's gevoelsleven, dat in zijn ontzaggelijke stuwing bestanddeelen meevoert van alle levensgebieden, de nederigste inbegrepen. Verdi's onbeschrijfelijke superioriteit waartegen, in zijn ongekuischte vaak triviale uitingen, ge wrevelig u verzet, deze zijn onweerstaanbare meerderheid is niet te scheiden van de grootheid van zijn hart, zijn vlammend meegevoel, zijn alomvattende belangstelling in de menschelijke persoonlijkheid. Van Verdi's hart is zijn muziek de klank geworden manifestatie. Zij schijnt te wezen dat levende hart zelf dat wederom in 't hart des toehoorders sluimerend leven wekt en somtijds tranen te voorschijn roept hemzelve onverklaarbaar. Hier, in dit duo tusschen Carlos en Elizabeth waar als uit nevelige verten wordt vernomen die vertrouwde wijs, de teederste uit het duet in het tweede bedrijf, hier in deze laatste samenspraak tusschen de minnenden verleenen kwaliteit en behandeling der begeleidingsfiguren tezamen met de zoetheid en verfijning der orkestratie aan de heerlijkheid van den zang een ongekende kleurenpracht. Een ijle glans omzweeft de melodie der negen slotmaten, waar van alle hartstocht is de aardsche band geslaakt. Het einde van het drama, rasch en onverwachtsch, besprak ik op de voorgaande bladzijde.

Uit het bovenstaande, een beschouwing in vogelvlucht, mag het den oplettenden lezer duidelijk geworden zijn, hoe deerlijk de opvoering die een werk als „Don Carlos" competeert, de krachten van een onvolwassen operagezelschap te boven gaat. Echter, tot de verhooging der prestaties van een jong en veelbelovend ensemble is toenemende inspanning noodzakelijk. Zoo nu en dan behoort daartoe het zwoegen verbonden aan de instudeering van bepaalde operawerken, die zonder onderscheid van alle uitvoerenden een schier volmaakt kunstenaarschap vergen. Met zijn instudeering heeft *Johannes den Hertog* zooals gewoonlijk heel grondig werk verricht. Hij voert de juiste tempo's en toont begrip voor het Italiaansche rubato, gevolg van de prioriteit der cantilene, die ook in het orkest een vocaal karakter draagt en steeds vrij, als ware 't improviseerend moet klinken. In phraseering en ademindeeling, in de stipte uitvoering van rhytmisch en dynamisch detailwerk en alle verdere bijzonderheden, overal treft nauwlettendheid en gedegen afwerking. Daarmee is echter enkel aan de voorwaarden voldaan tot een getrouwe verklanking van de geschreven muziek. Een openbaring van haar wezenlijken inhoud, het grootschhartstochtelijke dat haar doorvaart tot zingen brengen — daaraan is Johannes den Hertog niet toegekomen.

Wat de vocale verrichtingen aangaat, bovenaan staat gaaf en glanzend de zang van *Theo Baylé* als Rodrigo. Voortreffelijk ook klinkt de Philips van *Siemen Jongsma*. De delicate taak hem door zijn partij opgelegd, bestaat hierin dat zij veelal dient in middeltinten gehouden te worden, hetgeen ten opzichte van de toonvorming een zelfde groote spanning vergt. En die bleef voortdurend bewaard in Jongsma's egaal doorwerkte bronzen basgeluid. *Chris Reumer*, al bezit hij een buitengewoon fraaie tenor, is echter als lyrisch zanger voor den Carlos niet de aangewezen vertolker. Met zijn mild getinte stem vermag hij niet van die partij de vele accenten van brandende passie te brengen. Men vraagt zich af waarom niet aan Jan van Mantgem ze toegewezen werd. Zijn stemsoort immers leent zich precies tot het demi-caractère van den Carlos. Aan de korte maar belangrijke partij van den Inquisiteur geeft *Gerard Groot* met zijn prachtige bas de gewenschte nobele sonoriteit. Door de stralende heldenbaryton van *Frits Bosch* verkrijgen de schaarsche maar indrukwekkende phrasen, die den keizerlijken kloosterbroeder zijn in den mond gelegd, wel kleur en statigheid maar juist niet den somberen mystieken klank die deze baspartij toekomt. In de enkele maten die hun worden toevertrouwd, vallen de mooie stemmen op van de tenoren *Chris Scheffer* en *Jan Voogt* als koninklijk heraut en als Lerma. Van die twee voldeed mij Scheffer het best. De Elisabeth wordt door *Ruth Horna* klaar en parelend maar met te weinig innigheid gezongen. Men mist in haar voordracht den toon van nauw bedwongen hartstocht. *Jo van de Meent* wier stem de nominale waarde vertegenwoordigt van een mezzo, Jo van de Meent schoot als Eboli te kort. De opvatting volgens welke haar stemsoort geldt als mezzo-sopraan komt mij voor te berusten op een misverstand. Een misverstand tusschen de zangeres en haar orgaan, een ontwortelde maar heel mooie sopraan. Aan de soubrette-partij van den page Tebaldo kan het onontwikkeld stemmetje van *Marjo Silvester* niet het noodige relief geven. — Een gewijzigde bezetting bracht de lichte lyrische sopraan *GerdaPons* als Elisabeth en den heldenbaryton *Otto Couperus* in de lyrische partij van Rodrigo.

Het aantal misgrepen in de muzikale rolverdeeling werd daardoor bedenkelijk verhoogd.

Zoo al de meest gevorderden van de zangers in den loop der opvoering bewondering wekken, zij ontroeren niet. Hun wedergave, hoe prijzenswaardig die in technisch opzicht moge zijn, is min of meer aan het notenbeeld blijven kleven. Geen hunner daalt af tot de diepten van Verdi's schepping. In hoofdzaak wijt ik dit niet aan de omstandigheid, dat allen kennelijk geremd worden door den Nederlandschen tekst — uitkomst van den Hertog's correcte en dikwijls heel vernuftige vertaling, maar die door het melos niet wordt opgenomen en als een vreemd lichaam de bevleugeling van den zang verzwaart. Wat den zangers heeft ontbroken is een groot bezieler, een machtig bezweerder, die in hen zou hebben wakker gemaakt het emotioneel begrip van de figuren die zij voorstellen. In Verdi's vurige inventies verschijnen alle personen vast en scherp omlijnd, zij uiten zich met vaart en passie en hun gedragingen spreken van een intense vitaliteit. Waar bleef de interpretatie doortrild van hun spanningen en aandoeningen?

Het is de wederkeerige doordringing van zang en actie die de uitbeelding van een operarol tot een kunstwerk maakt van zoo aangrijpende uitwerking. De regeling der gebaren en bewegingen van den zanger dient van uit het klankbeeld te geschieden. In de tooneelleiding van *Cornelis Bronsgeest* echter zijn hoofdzakelijk de gegevens verwerkt van de dramatische handeling. Aan de suggesties der muziek schenkt hij nagenoeg geen aandacht. Dat wreekt zich niet alleen in de vele momenten van ongemotiveerden stilstand van spel en mimiek, maar ook in de opvatting der karakters. Waarom b.v. wordt Philips in houding en grime als grijsaard getypeerd? Als Titiaan's beroemd portret uit het jaar 1551, zóó laat ons hem Verdi's muziek zien. De décors, mooi van stemming, kleur en proportie toonen *Karel Bruckman*'s veelgeprezen fantasie, zijn subtiel aanpassingsvermogen aan het milieu van de handeling niet alleen maar ook aan de muzikale sfeer.

LETTERKUNDIG LEVEN

Fragment uit een toespraak bij de prijsuitreiking van den romanprijsvraag Gottmer door Dr J. van Ham

Dezer dagen las ik den roman Hommes de Terre van Antoine de Saint Exupéry.

In dit sterke en sterkende boek van dezen beroemden verkeersvlieger komt in het laatste hoofdstuk, haast terloops, de beschrijving voor van een groepje soldaten in den Spaanschen burgeroorlog, dat een 50 meter achter de loopgraaf, beschermd door een muur zich schaart om een onderofficier, die plantkunde-onderwijs geeft. De soldaten verstaan niet alles en begrijpen ook niet alles. Misschien begrepen ze er maar heel weinig van. Voor een nuchter mensch moet het vrij zinloos geleken hebben.

Toch heeft dit tooneeltje een zin minstens zoo diep als de woorden van Archimedes: wisch mijn cirkels niet uit, woorden die de eeuwen trotseerden en welke gelden als het klassieke woord van den verontwaardigden kultuurmensch over het vernielend en storend bedrijf van den krijg.

Archimedes' woorden in Syracuse zijn de woorden van een man, die naast het rumoer van de wereld leeft en er ook niets mee te maken wil hebben: de kultuurmensch, die de eenzaamheid verkiest en wanneer de veelheid van buiten in zijn ruwsten vorm plotseling voor hem staat, dan ook niets meer begrijpt en in een vruchteloos afwerende houding zijn stilgekoesterde bezit tracht te beschermen.

De plantkundecursus der frontsoldaten vertelt van iets geheel anders. Zij die dag aan dag den wanhopigen strijd strijden tegen de tot betonnen vestingen verbouwde huizen der Spaansche hoofdstad, wier leven eigenlijk slechts een afwisseling is van dekking zoeken en uit de dekking te voorschijn treden om door het vuur heen zich te storten op anderen, die uit een dekking moeten worden verdreven, wier leven vergaat tusschen puin en om wie het puin zich elken dag ermeerdert, terwijl er slechts een schrede is tusschen hen en den dood, deze menschen scharen zich om een der hunnen, die van het leven der planten vertelt.

Deze menschen wisten, dat in het schijnbaar alles overstemmende rumoer van den strijd, *juist* in den strijd, orde, kennis, kunst, alles wat den mensch boven dier en machine stelt, noodzakelijk is, onmisbaar als brood.

Dit schijnt dezelfde wijsheid, die Archimedes kende.

Er is echter een belangrijk verschil.

De waarheid van Archimedes is een protest, die van den frontsoldaat is een beaming.

Na Archimedes' woord worden de cirkels toch gestoord, doch achter den muur neemt een frontsoldaat met een teeder gebaar een bloem in de hand en voelt zich rijker dan voorheen.

Als U mij toestaat Archimedes, die immers toch ook krijgswerktuigen ontwierp, voor deze toespraak te isoleeren met zijn woord: wisch mijn cirkels niet uit, en hem U voor te stellen als de mensch die slechts voor zichzelf naar waarheid, orde, schoonheid zoekt, dan stel ik daartegenover den Spaanschen frontstrijder, die met dezelfde zekerheid waarmee hij als vrijwilliger naar het front trok, weet, dat hij en zijn makkers temidden van alles wat het leven waardeloos schijnt te maken, nooit in de vernieling, nooit in de zinloosheid, maar in orde, schoonheid, wijsheid, — in het leven — gelooven moeten.

Ook in onzen tijd zijn er zoovelen, die in het geweld dezer dagen met afwerende handen staan: wisch mijn cirkels niet uit, en die maar niet verstaan kunnen waarom de oorlog ook hun kamer binnentreedt.

Hun negativisme is onvruchtbaar.

Daarom verheug ik mij als in onzen tijd menschen bijeenzijn, die verstaan, dat het laatste woord nooit aan de vernietiging is, en dat het temidden van de puinhoopen een schoon gebaar is zich over een bloem te buigen.

Ik verheug mij in ieder, die in onzen tijd vasthoudt aan de noodzakelijkheid om schoonheid te scheppen en deze aan anderen over te reiken.

BOEKBESPREKING

De Rijksgedachte. Groeiend Germaansch bewustzijn in de Nederlanden van 1940—1943 (*uitg. Storm, Amsterdam*).

Ter gelegenheid van den 55sten verjaardag van den Führer op 20 April 1944 werden in opdracht van den Voorman door de afdeeling Vorming van de Germaansche ᛋᛋ in Nederland de bijdragen, die in de jaren van 1940 tot 1943 in de verschillende ᛋᛋ-periodieken in ons land verschenen en die zich rond de Rijksgedachte bewogen, verzameld en in boekvorm uitgegeven. Deze bijdragen werden geschreven door verschillende leden der ᛋᛋ en zijn naar onderwerp, niet naar auteur gebundeld. Het is dus begrijpelijk, dat de verzameling dezer bijdragen niet een logisch systeem van „de Rijksgedachte" levert en niet een gesloten beeld van „het Rijk" voor oogen stelt, maar veeleer telkens een ander aspect aan het zoo gecompliceerde en zinvolle begrip Rijksgedachte en telkens een ander facet van het zoo veelkleurige geheel, dat het Rijk is, in het licht der beschouwing plaatst. En niet slechts begrijpelijk is dit, maar ook gerechtvaardigd en zelfs noodzakelijk.

Op de eerste plaats immers is het niet de bedoeling van dit boek een wetenschappelijk juiste en objectief geldende definitie van wat het Rijk is, te geven; want het was hier niet de wetenschappelijke beschouwing en overweging, die de pen van de verschillende auteurs geleid heeft, maar het was het geloof in het Rijk en de politieke wil tot dat Rijk, die in deze bijdragen tot den lezer spreken. En op de tweede plaats *is* het Rijk nog niet, bevat zijn werkelijkheid slechts zijn leven *in* ons, nog niet *buiten* ons, en bestaat het niet als objectieve realiteit, maar veeleer als belijdenis, roeping en opdracht voor den Germaanschen mensch.

Wanneer men dit voor oogen houdt bij de lezing van dit boek, zal men er de grootste geestelijke winst uit putten en zal het een ferment blijken te zijn voor het politiek en geestelijk denken in ons land.

A. B. Roels.

Willy Kramp: *De Vissers van Lissau* (*uitg. De Arbeiderspers, Amsterdam*).

„Neen maar, wat voor menschen, wat voor menschen, zijn dat hier om je heen!

Meisjes, die haar eigen zondige kracht niet kennen en mannen, die zich op hun ondeugden beroemen, en maar huis en hof verlaten, wanneer God hun dat in droom beveelt". Zoo spreekt een jonge vrouw uit dit boek, afkomstig uit een andere Duitsche gouw, tot haar man, die op een landgoed woont aan het Friesche Haf in de onmiddellijke omgeving van het visschersdorp Lissau. Inderdaad, zoo zijn de menschen met wie wij kennis maken in dezen roman, ze zijn arm, vervuild en alles op hun stukje aarde stinkt er naar visch en ellende. Er heerscht daar de sfeer, die Rilke oproept in het gedicht, „wo die letzten Huetten sind", waar „der Frühling immer halb und blass bleibt" en „die Kinder kranken".

Een man echter, die in zijn droom een Godsbevel kreeg, komt naar Lissau na zijn tamelijk welvarende doening elders te hebben opgegeven en vrouw en kinderen eveneens, om hier een taak te volbrengen, om den menschen hier wat welvaart te schenken en hen uit hun geestelijken nood op te beuren. En hij doet gelijk hem bevolen is. Dit heeft geen wonderen ten gevolge en wonderbaarlijke bekeeringen al evenmin. Maar langzaam, zeer langzaam toch komt er een verbetering. En als de oude Bernhard Gey verstorven is, merkt men dat eerst het best. Het lijkt dan alsof er een gordijn van voor de zon weggeschoven is, of er wat meer licht schijnt en een beetje welvaart is er nu ook. Men ziet, we hebben van doen met een eenvoudig gegeven, dat, ten koste van de verhaalvaart, wel eens wat onnoodig breed is uitgesponnen, zoodat het soms den lezer moeite zal kosten zijn onverminderde aandacht te blijven geven. Het is Willy Kramp gegaan lijk zoovelen: indien hij zijn (schoone) stof niet met alle geweld had willen uitbreiden tot een roman waar het groote publiek nu eenmaal zoo verzot op is, maar er een novelle van had gemaakt, dan waren we waarschijnlijk een uitstekende novelle rijker geweest. Nu hier dan echter toch een goéde roman voor ons ligt, kan men met vreugde vaststellen, dat Kramp één gevaarlijke klip is ontzeild en wel die der geheimzinnigdoenerij. Eenvoudig heeft de schrijver zijn verhaal verteld en nimmer heeft hij zijn toevlucht genomen tot „litteraire" trucage, die zijn onvermogen om tot een waarlijk mystieke hoogte te geraken zou hebben moeten vervangen. In zijn stijl ligt iets ruigs en eerlijks, iets stunteligs ook dat den lezer inneemt. Wie nog geduld heeft, hebbe een paar goede uren met dit boek.

George de Sévooy

Otto Gmelin: *Rome's glorie en verval* (*uitg. Boot, Voorburg-Den Haag*).

In de periode waarin deze roman zich afspeelt, de vierde eeuw onzer jaartelling, is Rome's glorie reeds lang voorbij. Van den eens zoo machtigen Romeinschen staat is niet veel meer overgebleven dan een dood organisme, dat tot onherroepelijken ondergang gedoemd is, dat nog slechts bestaat bij de gratie van zijn — voor een groot deel Germaansche — huurtroepen. Wat dat betreft, is de titel der Nederlandsche vertaling dan ook niet bijster gelukkig te noemen. Maar dekt de oorspronkelijke titel: das neue Reich, den inhoud wel volkomen? Inderdaad, zoowel Stilicho, de Longobard, die in Romeinschen krijgsdienst is, als Alarik, de aanvoerder der het Romeinsche Rijk overstroomende Gothen, droomen beiden van een nieuw Rijk, dat in de plaats zal komen van het oude, afgeleefde Romeinsche Rijk, van een nieuw Rijk, waarin de Germaansche stammen heer en meester zullen zijn instede van vazallen en knechten, maar hun droomen en gedachten zijn nog zeer vaag omlijnd, en komen eerder voort uit de omstandigheden dan dat zij de omstandigheden vormen en beheerschen. Hun droom van het komende Rijk, de realiteit van het ineenstortende Rijk, vullen tezamen dit boek; de droom wordt gevoed door de realiteit, de realiteit wordt versneld door het pogen den droom tot werkelijkheid te maken. De oorspronkelijke titel dekt met den titel der Nederlandsche vertaling te samen den inhoud, ieder voor zich geven de beide titels slechts een gedeelte aan van dien inhoud.

Gmelin's boek speelt in dezelfde periode als het eens zoo bekende en geliefde werk van Felix Dahn: Ein Kampf um Rom, het behandelt in feite hetzelfde onderwerp. Maar hoeveel beter behandelt Gmelin het! Natuurlijk, er ligt een generatie, ruim een generatie tusschen de beide schrijvers, en het spreekt vanzelf, dat dit zich voelbaar maakt in allerlei, deels belangrijke, deels volkomen onbelangrijke, stylistische details. Maar waar Dahn niet veel verder komt dan het navertellen van een betrekkelijk onbekend gedeelte der historie — overigens een verdienste op zichzelf, wanneer men den tijd en de geesteshouding van dien tijd in aanmerking neemt —, doet Gmelin hetzelfde tijdperk der historie voor ons herleven, herschept hij het, schildert hij het in felle kleuren voor onze oogen, waarbij niet alleen het „hoe" maar ook het „waarom" duidelijk wordt. Het bezwaar, dat vaak, en heel vaak terecht, tegen den historischen roman geopperd wordt, nl. dat de figuren geen menschen zijn, maar marionetten en schimmen, kan men ten opzichte van Gmelin's boek niet laten gelden. Op een enkele uitzondering na zijn zijn figuren levende menschen, en niet alleen maar vertegenwoordigers eener epoche. Jammer is het, dat hij er niet geheel in slaagde een der voornaamste figuren, den Gothenaanvoerder Alarik, als mensch volkomen aanvaardbaar te maken. Wanneer hij beschrijft hoe Alarik zich zijn droom bewust wordt, en hoe hij, de betrekkelijk onbelangrijke onder-aanvoerder, door alle stammen als leider wordt begroet, schiet zijn talent tekort. Wij moeten dan op zijn gezag maar aannemen, dat het zoo geschiedde, maar wij beleven het niet.

Roel Houwink vertaalde het boek op een wijze, die men gerust volmaakt mag noemen, een voorbeeld voor allen, die zich met vertalen bezighouden.

Dick Lammers verzorgde het boek illustratief. De wijze waarop dit geschiedde, mag eveneens een voorbeeld heeten: zoo moet het namelijk beslist niet!

Jan van Rheenen

Walter Görlitz: *Schatten Gottes auf Erden—Herrscher über Asien* (*uitg. Verlagsanstalt Hüthig & Co., Heidelberg*).

Het mag zeker merkwaardig heeten, dat de kunst der geschiedschrijving, die toch in Azië het levenslicht aanschouwde, eerst betrekkelijk laat de Aziatische stof tot onderwerp koos voor een behandeling volgens de wetenschappelijke methoden. Wetenschappelijke geschiedschrijving van Azië was eerst het resultaat van in de afgeloopen decennia verricht historisch onderzoek. In dit verband denken wij aan de werken van Gowes, Pernot, Grenard en Mc Govern. Thans levert ook een Duitsch historicus, Walter Görlitz, hiertoe een bijdrage. Zijn werk draagt echter sterk het stempel van den tijd, waarin en van de omstandigheden, waaronder het ontstond. Rondom een tiental groote en zeer groote figuren uit de Aziatische geschiedenis (niet allen zijn van gelijk formaat en Jermak, de ontsluiter van Siberië valt als Gods schaduw op aarde wel wat uit den toon naast Akbar of Soliman de Prachtlievende), groepeerde Görlitz de historie van het Aziatische continent meer als een „Deutung" dan als een beschrijving. Deze „Deutung" beklemtoont de spanning, welke zich in de Aziatische geschiedenis steeds weer openbaart tusschen den ethischen (sittlichen) vormwil van een boven zijn tijd staand begenadigd enkeling en het volslagen gebrek aan vormbesef in de eeuwig amorphe Aziatische volksmassa's. Het wezen der Aziatische geschiedenis en daarmee het wezen van Azië is het, in tegenstelling tot Europa, wel zeer opvallende tekort aan politiek bewustzijn. Afgezien van enkele zeldzame episodes, waarvan dan ook steeds een onbegrepen en daarom altijd weer falende heerschersfiguur het middelpunt vormt, geeft de Aziatische volkerenziel zichzelf niet in politieke, maar in religieuze vormen gestalte. Aziatische geschiedenis zal dan ook, behoudens deze enkele politieke episodes, steeds religieuze geschiedenis zijn en zal niet het wereldlijk lot van politieke systemen, maar de eeuwige bestemming van het godsgeloof op den voorgrond plaatsen. Deze enkele politieke episodes heeft Görlitz echter met bekwame pen en met den voor den waren historicus onmisbare liefde voor zijn onderwerp, in het bestek van ruim 200 bladzijden boeiend behandeld.

W. G. Kierdorff

Dr G. A. Wumkes: *Paden fen Fryslân* (*samle opstellen*) *IV* (*uitg. Fa. A. J. Osinga, Boalsert*).

Het is moeilijk den bejaarden schrijver van dit werk, vergrijsd in den dienst aan Friesland, juist te karakteriseeren. Lange jaren predikant, bekleedde hij in het laatste deel van zijn leven tot 1941 het ambt van bibliothecaris der provincie Friesland. Indien een dergelijk ambt medebrengt het zoeken en speuren in vele en velerlei geschriften, dan is er in Dr Wumkes' publicistisch werk veel, dat zich op deze wijze laat verklaren, zooals ook de theoloog onwillekeurig nogal eens om den hoek komt kijken. Men heeft Wumkes een historicus genoemd, een kultuur-historicus dan. Ook daaraan herinnert hij op menige bladzijde, maar hij mist toch te zeer het nauwgezette, voldoet te weinig aan den eisch steeds verantwoord te zijn, dan dat deze betiteling haar rechtvaardiging vindt in zijn geschriften. Maar wat Wumkes wel is, dat is een geestdriftige, een optimist, die kan bezielen en opwekken.

Van dit alles draagt dit vierde en lijvige deel (746 pagina's, register inbegrepen) zijner „Paden fen Fryslân" duidelijk de sporen. Het eerste deel in deze reeks, welke — zijn wij wel ingelicht — in zes deelen kompleet zal zijn, verscheen een jaar of tien geleden en sedert is het wezen der verschillende deelen practisch niet veranderd. In deze „Wegen van Friesland" bundelt de schr. de honderden opstellen en artikelen, welke hij in krant, tijdschrift, feestbundel en jubileumboek in een tijdsverloop van een kwart eeuw publiceerde, in het Friesch en met Friesland als centraal punt. Daarnaast bevat dit vierde deel ook nog niet eerder openbaar gemaakt materiaal.

Wat onmiddellijk opvalt is schr.'s groote belezenheid. Ook nu weer begint hij met den Germaanschen tijd, om te besluiten met de opening van de Fryske Akademy. En alles wat daar tusschen ligt: de middeleeuwen, de hervorming, de renaissance, de barok, de verlichting, de doleantie, het liberalisme, de romantiek, de Friesche beweging in haar verschillende fasen, kultureel zoowel als politiek en godsdienstig leven, maar steeds met den nadruk op de bindingen aan de kultuur, passeert de revue. En het dient gezegd te worden: bijna altijd is Wumkes interessant en weet hij iets wetenswaardigs of zelfs belangrijks op te duiken uit de eeuwen literatuur, waartoe hij toegang heeft: of het nu een preek van bisschop Radbodus (899) is, waarin een toespeling te lezen is op het Germaansche heldenlied bij de Friezen, waarvan ons helaas geen regel bewaard is gebleven, of een karakterbeeld van Dr J. H. Halbertsma zooals Elise van Calcar dat in een brief aan Dr Schotel (1854) teekende.

Uit deze voorbeelden blijkt reeds, dat de schr. de grenzen, waar binnen hij zich beweegt, zeer ruim stelt. In het algemeen is daar geen bezwaar tegen. Niet zelden vervalt hij echter in de fout figuren naar voren te halen, zooals destijds ook in zijn „Bodders yn de Fryske striid" gelaakt werd, die met Friesland en het Friesche kultureele, liever volksche leven niets hebben uit te staan. Dan verlaat de schr. zijn nationale beginsel en daalt hij af tot een provincialistisch standpunt. Ook daarvan eenige teekenende voorbeelden: De in Zeeland geboren predikant J. d'Outrein stond welgeteld vier jaren als predikant te Franeker en bekleedde toen het ambt van bibliothecaris aan de Universiteit aldaar (een on-Friesch en ontfrieschend instituut van den eersten rang!). Nochtans acht W. het van belang een beschouwing te plaatsen over 's mans intredepredikatie. Ik vraag, wat heeft dit met „Paden fen Fryslân" te maken?

De Rijnlander Johann Hermann Knoop diende prinses Maria Louise te Leeuwarden 18 jaren als opperhovenier en hij stelde een voor dien tijd ongetwijfeld eerbiedwaardig werk over appels en peren samen, doch men kan een dergelijke publicatie toch bezwaarlijk tot de Friesche kultuur rekenen!

Ik geloof niet, dat hier een soort van kultureel annexionisme in het spel is. Veeleer is het Wumkes' geestdrift, die hem de grenzen doet vergeten en bij onderwerpen, welke meer op Frieschen bodem thuishooren, ook wel eens iets doet aannemen, waarvoor hij het bewijs schuldig blijft. Maar wie W. kent, weet dat zooiets te verwachten is en hij zal ook dit werk lezen met een kritisch oog. Dàn zal hij er zeer veel in ontdekken, dat zijn blik omtrent Frieslands kultuur, geschiedenis en geestelijk leven verheldert, temeer omdat de schr. zijn beschouwingen zet in een breede lijst, waarin ook plaats is voor overig Nederland, ja ook voor Germanje.

Eenige schifting bij de volgende deelen kan echter geen kwaad.

S. J. van der Molen

Ernst Bertram: *Over de vrijheid van het woord. Vertaald en van een nawoord voorzien door* Roel Houwink *(uitg. De Schouw, 's Gravenhage).*

Het begrip vrijheid, staatkundige en geestelijke, is in den loop der eeuwen voor ons tot een polemisch begrip geworden. Het ontleent zijn waarde niet meer aan intrinsieke kenmerken, het wijst niet langer op een geestelijken habitus, het bezit niet meer een positieven inhoud, doch het verkrijgt zijn beteekenis en zijn waarde door de tegenstelling, waarin het wordt geplaatst en door het milieu (politiek, wetenschappelijk, artistiek, religieus, enz.), waarin het wordt gebruikt. In den naam van de vrijheid laaiden in de Middeleeuwen de vuren der brandstapels en vielen in de Fransche revolutie de valbijlen der guillotines; in dien zelfden naam ledigde Socrates den gifbeker en betrad Galilei den kerker; in naam der vrijheid ontrechtte de overwinnaar in Versailles den overwonnene en ontketende Engeland den huidigen oorlog.

En ook op het oogenblik nog speelt op het wereldtooneel de „vrijheid" in politiek en geestelijk opzicht een overheerschende rol in de argumentatie der tegenstanders.

Zoo zullen Ernst Bertram's beschouwingen „over de vrijheid van het woord" op wanbegrip stuiten bij hen, die in naam van die vrijheid Keulen, de stad waar Bertram professor is, hebben vernield.

Maar uit dit alles blijkt ook de actualiteit van het vraagstuk, dat in dit boek aan de orde wordt gesteld. Want het is juist in dezen tijd noodzakelijk, dat het begrip vrijheid wordt ontdaan van alle historische en polemische bepaaldheid, dat het wordt bevrijd van alle vreemde smetten, die er zich op hebben vastgezet, en dat het ons weer verschijnt in zijn wezenlijken Germaanschen vorm van „opdracht en roeping, wortelend in de *persoonlijke* verhouding, waarin wij tot de *objectieve* levensmachten der werkelijkheid staan", zooals Roel Houwink het in zijn nawoord uitdrukt.

De uitgave der vertaling van het onderhavige boekje, juist in dezen tijd, is dan ook een politieke daad van niet gering belang. Want in een schoonen vorm, slechts hier en daar niet van gezwollenheid vrij te pleiten, geeft de auteur hier een diepzinnige beschouwing over, en een subtiele analyse van de idee, die als geen ander verkracht en misbruikt is, maar die desniettemin de eeuwige leidster op den weg van den Germaanschen mensch is en blijven zal. A. B. Roels.

Richard Oehler: *Nietzsche-Register. Alphabetisch-systematische Uebersicht über Friedrich Nietzsche's Gedankenwelt (uitg. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart).*

Nietzsche, die eens gezegd heeft, dat een geleerde nimmer een philosoof kan worden, en die dus in de philosophie meer zag dan slechts systematiseering van objectieve kennis, heeft nooit „geleerde" willen zijn, nooit een wetenschappelijk systeem willen opbouwen en zelfs als philosoof is hij verre gebleven van systematische samenvatting van zijn gedachten. Wanneer men dan ook zijn visie op een bepaald probleem wil leeren kennen, kan men dat slechts door al zijn geschriften er op na te lezen, en dat zijn er niet weinige. Richard Oehler, die reeds meerdere registers bij Nietzsche's geschriften samenstelde, heeft nu voor de in de Kröner-Verlag verschenen uitgave van Nietzsche's werk een nieuw systematisch overzicht van zijn leer geschreven. Het is een boek geworden, dat voor de velen, die zich juist in onzen tijd met de gedachtenwereld van den grooten kultuurcriticus bezighouden, van groot nut zal blijken te zijn. A. B. Roels

Moritz Jahn: *Die Gleichen,* Moritz Jahn: *Unkepunz (uitg. Albert Langen/Georg Müller, München).*

Het is het lot van den criticus, steeds weer nieuwe boeken op zijn schrijftafel te vinden, en welk een liefde voor zijn arbeid, welk een belangstelling voor het boek hem ook bezielt, er zijn in het leven van iederen criticus dagen dat hij huiverend terugwijkt voor deze opeenstapeling van in woorden gekristalliseerd menschenleven.

Het is mij niet mogelijk den Duitschen dichter Moritz Jahn een grooter lof toe te zwaaien dan door te zeggen, dat bij het zien van zijn boeken deze huivering, dit gevoel van het-wordt-nu-toch-wel-een-beetje-teveel, mij nimmer nog beving. Ik zou onder de Duitsche letterkundigen van dezen tijd geen ander aan weten te wijzen, die in zoo weinig woorden zoo veel weet te zeggen, en haast geen ander die zoo veel te zeggen heeft. Moritz Jahn bezit wijsheid en hij bezit humor, maar hoe weet hij deze beide onontbeerlijke eigenschappen te hanteeren!

Nemen wij bijvoorbeeld dat kleine boekje Unkepunz . . . Natuurlijk, we zouden er lang en breed en heel erg diepzinnig over kunnen gaan zitten redeneeren, of wij hier nu wel met zuivere poëzie te maken hebben — poësie pur, zooals wij dat in onvervalscht Nederlandsch kunstjargon plegen te noemen — of met staaltjes der zoogezegde gebruikslyriek — Gebrauchslyrik genaamd in het zelfde, voor leeken en buitenstaanders onverstaanbaar dialect der critici —. Maar tot welke slotsom wij ook zouden komen, wij zouden nooit ofte nimmer kunnen ontkennen, dat deze verzen zoo verfrisschend werken als een glas bier van voor 1940 gewerkt zou hebben op den warmen Pinksterdag van 1944, dat Uw criticus deze door plaatsgebrek al te beknopte beschouwing schreef.

Uit Jahn's novelle „Die Gleichen" spreekt een andere toon. Wel ontbreekt ook hier nimmer in den ondergrond de humor, die slechts een zeer wijs man zich gelukkig prijzen mag te bezitten, maar aan de geschiedenis van den dichter Gottfried August Bürger, die twee zusters beide bemint, omdat zij geestelijk zoo elkanders volmaakte evenbeeld zijn, ligt de ontwikkeling van een noodlotsgedachte ten grondslag, die ver uitgaat boven de beperkingen die het onderwerp een minder begaafd schrijver op zou leggen, en terwijl Jahn ons in zijn eenvoudige, strakke, klare taal het verhaal vertelt van deze tot ondergang gedoemde liefde, teekent hij ons in waarheid zijn wereld.

Het is te hopen dat dit boekje een Nederlandsch uitgever zal vinden die zijn kultureele verplichtingen kent, en een vertaler die zelf scheppend kunstenaar is. Komt het terecht bij een der boekenfabrieken die van de huidige conjunctuur profiteeren, en in handen van een vertalend onderwijzer die van plan is om voor M.O. Duitsch te gaan studeeren, dan wordt er een groot onrecht begaan aan een waarachtig kunstenaar en een gave novelle. Jan van Rheenen

G. van Duyl: *Bloeitijd der mystiek. Een Germaansche synthese in de 14e en 15e eeuw (uitg. De Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam).*

Het is duidelijk, dat de waardeering van de mystiek, zooals wij die in de 14e en 15de eeuw op het tooneel der Germaansche kultuurgeschiedenis zien optreden en tot hoogen bloei geraken, een geheel andere zijn zal naar gelang men zich op religieus-humanistisch, kerkelijk-dogmatisch of rassenkundig standpunt stelt. De beide eerste aspecten aan de religieuze beweging der mystiek zijn in den loop der laatste eeuwen reeds betrekkelijk veelvuldig het thema van theologie en wetenschap geweest. Het rassenkundig standpunt echter, dat weliswaar in het jongste verleden voorloopers kent, maar dat toch eerst door den opkomst van het nationaalsocialisme minstens tot gelijkwaardig met de andere standpunten en voor sommigen onzer zelfs tot de eenige, den Germaanschen mensch passende beschouwingswijze werd uitgeroepen, dit rassenkundig standpunt is met betrekking tot de mystiek nog slechts door weinigen gehuldigd.

De auteur van het hier te bespreken boekje heeft dan ook een zeer goede gedachte gehad, toen hij zich tot de behandeling van dit thema zette. Hij blijkt overigens niet slechts door zuiver historische belangstelling voor zijn onderwerp en door gevoel van rechtvaardigheid tegenover de Germaansche mystici geleid te zijn bij de keuze van zijn stof, want hij acht de zich hier voordoende problemen zeer actueel en hij onderschrijft Chamberlain's uitspraak: In dem Mangel einer wahrhaftigen unserer eigenen Art entsprossenen und entsprechenden Religion, erblicke ich die gröszte Gefahr für die Zukunft des Germanen; das ist seine Achillesferse; wer ihn dort trifft, wird ihn fällen.

Van Duyl hoort, in navolging van Rosenberg, in de leer der Germaansche mystici een karakterprotest opklinken tegen een on-Germaansch Godsbegrip en een on-Germaanschen kultus. En terwijl hij vanuit zijn Germaansche standpunt aldus de groote mystici waardeert, weet hij tezelfder tijd de eenheid van hun leer, die over alle staatkundige grenzen heen reikt en in het bloed haar laatsten grond vindt, te demonstreeren. De onderlinge samenhang en de wederzijdsche beïnvloeding van Eckehart, Ruysbroec, Geert Groote en de Broeders des gemeenen Levens en de Windesheimer congregatie, rechtvaardigen het, dat hier van een *Germaansche,* niet van een *Duitsche* of *Nederlandsche* religieuze beweging gesproken wordt.

Wanneer er, zooals in dit boekje, baanbrekend werk op het gebied van het historisch onderzoek gedaan wordt, is het gevaar natuurlijk groot, dat de auteur zich er toe laat verleiden het verleden schooner, meer met zijn wenschen overeenstemmend en consequenter — in dit geval dus: Germaanscher — af te schilderen dan het in werkelijkheid geweest is. Van Duyl heeft dit gevaar gezien en hij is er (dus) aan ontkomen. Zijn gedachten hebben daardoor een bezonnenheid en objectiviteit, die ieder, die dit geschrift in handen krijgt — mogen het er velen zijn — zal overtuigen of althans tot nadenken stemmen. Men zal het slechts betreuren, dat de auteur zijn onderwerp niet wat uitvoeriger heeft behandeld en dat hij hier en daar wat al te zeer aan de oppervlakte gebleven is. A. B. Roels

G. von Scheuer: *Einer ohne Vater (uitg. Karl H. Bischoff Verlag, Berlin—Wien—Leipzig).*

Het zijn de duistere gebieden der kinderziel, waarheen de schrijfster met ons afdaalt. Hier dringt nauwelijks een lichtstraal meer binnen en schijnt dus belichting van buiten af onvermijdelijk. Maar daarmede wordt de kinderziel als zoodanig — als nog niet toegankelijk voor de beperking door een uiterlijk geval — hoogstens ten halve benaderd. Het oude dilemma. Op het dan langzaam ontwakende gemeenschapsgevoel van het kind echter zullen huiselijke omstandigheden wel steeds een diepgaanden invloed blijven uitoefenen, die vaak voor de

ontwikkeling van het geheele verdere leven, ten goede of in zijn nadeel, beslissend zijn.

Wanneer Einar — dat beteekent: de eenigste — door zijn kornuitjes, die zich nog in den leeftijd zonder mededoogen verheugen, voor een „hoerekind" wordt uitgemaakt, stort het wereldje van den tienjarigen knaap ineen. En daarmede het heldenstandbeeld, dat hij reeds voor den onbekenden vader had opgericht. Ook komt er een kille schaduw over de groote liefde voor zijn moeder te vallen. Wanneer de laatste dan kort daarna een vagebond in haar huis opneemt en het overgevoelige kind van die verhouding iets begint te vermoeden, wordt de breuk met zijn omgeving onherstelbaar. Op leugen en diefstal betrapt, trekt Einar zich steeds meer in zichzelf terug, zijn eenige vriend wordt een schurftige kettinghond, zijn toevlucht de vrije natuur.

Hier vindt de begaafde auteur ruimschoots gelegenheid tot fijnzinnige detail-schildering. Etherische landschapsverschieten doemen op, „maan-aanblaffer", de hond, wordt tot een bijna menschelijke figuur, de nacht zelfs krijgt handen en voeten en ontrukt het koortsig woelende kind aan zichzelf. Het roept zichzelf tot Christus uit, die de dooden opwekt, en wordt tenslotte ernstig ziek... Dit alles is met talent en groote toewijding uitgewerkt, en verdient bewondering, maar toch vraagt men zich soms af, of deze even diepgaande als gecompliceerde gewaarwordingen wel die van een kind kunnen zijn, waaraan de moeder nog vragen moet (blz. 116), hoeveel twee plus drie is. Het verhaal speelt zich in de huidige wereldcrisis af, en al heeft het daarmede slechts enkele uiterlijkheden gemeen, zoo is het toch evenmin waarschijnlijk, dat de vagebond, een gewezen „Hauptmann" uit den vorigen oorlog en nog in de kracht van zijn leven, een vol jaar zou verdoen met het opzetten en weer verscheuren van een roman. Tot hij zich herneemt, in Potsdam nog eens een officierscursus volgt (blz. 306) en dan, in zijn nieuwe uniform, den hond aan den halsband en het kind aan de hand voerend, de moeder een huwelijksaanzoek komt doen.

Einar gaat slechts aarzelend op dit „happy end" in. Het lijkt hem onbegrijpelijk, dat hij zoo plotseling en als zonder overgang uit zijn ellende verlost zou wezen. Daartoe was die nachtmerrie toch te beklemmend en duurde zij ook veel te lang.. Inderdaad. In een luchtige novelle, met een sprankje humor doortinteld, had hij zich minder ongelukkig en stellig kinderlijker gevoeld. J. K. Feylbrief

José Ortega y Gasset: *Geschichte als System und Ueber das Römische Imperium. Vertaald door* Prof. Dr Fr. Schalk *(uitg. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart—Berlijn).*

Het beteekent in tijden van revolutie, waarin oude waarden plaats moeten maken voor nieuwe, waarin een nieuw geloof het oude, dat tot dogma is verworden, aflost en waarin met een nieuwe mythe ook een nieuw menschentype geboren wordt, steeds wetenschappelijke en politieke winst, wanneer de historische bepaaldheid wordt aangetoond van begrippen, ideeën en idealen, die men langen tijd als „van nature waar", als natuurlijke waarheden dus, beschouwde. Het is nu eenmaal zoo — waarbij men wel bedenke, dat wij slechts constateeren, niet waardeeren — dat de mensch zich minder gebonden acht aan waarden, waarvan hij den historischen oorsprong heeft ontdekt, waarden dus, die „in den beginne" waren, dan aan waarden, die absoluut en eeuwig pretendeeren te zijn, waarden derhalve, die „in beginsel" gelden. Omdat tegenstrijdige waarden, die „in beginsel" gelden, nu eenmaal niet te zelfder tijd kunnen bestaan, beteekent het bevrijding, wanneer het historisch bepaalde karakter van een ervan wordt gedemonstreerd; want wat historisch ontstond, is ook waard, dat het ten onder gaat.

Ortega y Gasset's kultuurphilosophie nu, is in wezen niet anders dan de demonstratie van de historische bepaaldheid van geloofsovertuigingen, levensbeschouwingen en wereldvisie's, die in den loop der geschiedenis voor het voetlicht zijn getreden, feitelijk haar rol hebben uitgespeeld, waar niettemin geen aanstalten maken weer van het politieke en geestelijke wereldtooneel te verdwijnen. Dergelijke overtuigingen en begrippen zijn bijv. die van den theoretischen mensch, het geloof in de rede, de vrijheid in liberalistischen zin, het liberalisme zelf. In het hier te bespreken boek analyseert Ortega deze begrippen, wijst hun oorsprong aan en vernietigt daarmee hun natuurlijkheid en algemeengeldigheid. Daarin is de groote waarde van zijn beschouwingen gelegen; daarin ligt ook — wij zeiden het reeds — het wezen van zijn philosophie. Wel tracht hij telkens, wanneer hij door het oude op te ruimen plaats voor het nieuwe heeft geschapen, dit nieuwe te begrijpen, te voorspellen en vorm te geven, doch dit gedeelte van zijn uiteenzettingen is niet het sterkste. Wat bijv. te denken van het feit, dat in zijn geheele boek, dat toch uiteindelijk tot doel heeft, inzicht in het wezen van den huidigen tijd en begrip voor het revolutionnaire karakter van dien tijd te verschaffen, het woord ras zelfs geen enkele maal genoemd wordt, laat staan dat het een wezenlijke rol in Ortega's beschouwingen zou spelen. Men moge het bloed als bron van een nieuw levensbewustzijn dan al niet *waardeeren*, men kan toch nimmer voorbij zien aan de werkelijkheid, dat het *feitelijk* een rol speelt in het hedendaagsche gebeuren op geestelijk en politiek gebied.

Afgezien echter van dit gebrek aan besef voor de feitelijke realiteit, moet men toegeven, dat Ortega in het onderhavige boek een wezenlijke bijdrage heeft geleverd tot de bevrijding van den huidigen mensch van een verstarde en geen levensmogelijkheden meer biedende geestelijke dogmatiek. A. B. Roels

Hendrik Odink: *Middewinteraovend. Vertelsels oet den Achterhook (uitg. De Tijdstroom, Lochem).*

G. J. Meinen: *Eenvoudige menschen (uitg. De Tijdstroom, Lochem).*

J. J. Uilenberg: *In 't Schemeruur bij 't knappend vuur (uitg. van Gorcum & Co., Assen).*

Jan Boer: *Poaskeblommen (uitg. van Gorcum & Co., Assen).*

K. ter Laan: *Maark en Pit, Stoere woorden in de Grunneger taal (uitg. van Gorcum & Co., Assen).*

Er liggen op mijn schrijftafel vijf uitgaven in dialect, vijf boeken, geschreven in de streektalen van het Noorden en Noordoosten, van den „Achterhoek" tot Groningen.

Oppervlakkig gezien is er geen grooter onderscheid tusschen de dialecten van Groningen, vooral dan de rauwe, harde taal, die gesproken wordt in het Oldamt en het zangerige, zachte Twentsch of het Achterhoeksch.

Wie echter beide dialecten spreekt en dus in de gelegenheid is, om deze volkstalen te vergelijken en te bestudeeren, komt tot de gevolgtrekking, dat het verschil zoo groot niet is. Zeker, meer naar het Zuiden kent men de karakteristieke, harde ai-klanken niet; „Hai krigt in staine tegen zien bain", is een bekend voorbeeld daarvan. Ook werd de volle aa-klank in het Noorden practisch een oo, als in het Nederlandsche oor. Al wordt deze als oa geschreven, zooals in: doar, goan, stoan, woar, de uitspraak is bijna als door en woor en dezelfde klank vindt men in goan en stoan. Ter onderscheiding is het gewenscht, om den klank, dien men meer naar het zuiden hoort, niet met oa, maar met ao te schrijven en de meeste dialectschrijvers in Twente en het Hameland doen ook aldus, al is daar geen „spellingsovereenkomst", zooals in Groningen. Dit zijn natuurlijk zeer karakteristieke en zeer belangrijke verschillen, maar heeft men deze eenmaal begrepen, dan vindt men ook veel overeenkomst.

Zoo gaf Naarding in de „Nieuwe Drentsche Volksalmenak" van 1940 een belangrijk artikel, dat hij noemde: „Wat oover Drense taol" en daarin heet het onder meer:

„'n Mooie riege woorden hef 't Drents veur k w a o d. Prakkeseer er maor is oover, wat of 't verschil is. Daor hej 'n stuk of wat:
bel, brok, brokkel, brokkelig, brommerig, brommig, bromstig, deis, dellig, deloorig, doenarig, duvels, donders, frantig, franterig, glaen, gluunig, grammiedig, grel, hietkellig, hellig, hoornhellig, kört, kört veur de kop, körtkopt, kwaod, lelk, lillijk, narrig, neiïg, neilik, nortig, nusterig, remp, roeg, roeg in de kop, snors, stiems, stor, storrig, tiezig, tirzig, titteltopt, venienig, vergreld.
'n Aorige riege, die lang niet volledig is!"

Bij beschouwing blijkt ons, dat deze woorden niet alleen in de verschillende Drentsche dialecten voorkomen; zoowel in het Groningsch als in het Achterhoeksch vindt men dezelfde uitdrukkingen; soms woordelijk dezelfde, soms met eenige afwijking. De schrijver zegt zelf al, dat zijn lijst niet volledig is; in het Noorden en in het Oosten vindt men bovendien nog geheel andere uitdrukkingen, maar die zal het Drentsch dan ten deele ook wel kennen.

Er is nog iets, dat deze lijst ons laat zien en dat is, welk een geweldige zeggingskracht er van zoo'n streektaal moet uitgaan, dat zoovele uitdrukkingen kent voor één gemoedstoestand. Natuurlijk kent ook het z.g. Algemeen Beschaafd synoniemen voor de uitdrukking: kwaad, maar zooveel als de streektalen heeft dat zeker niet. Al die uitdrukkingen, die Naarding ons biedt, zijn hier alphabetisch geordend; men zou ze ook in een andere volgorde kunnen plaatsen, waarbij de gemoedstoestand steeds in een anderen graad of in een anderen vorm wordt aangeduid. Er zullen niet veel woorden bij blijken te staan, die volledig zin-verwant zijn.

Zooals gezegd: ook het Algemeen Beschaafd kent deze synoniemen wel, maar ongetwijfeld in veel geringere mate. Daar komt nog iets bij, n.l. dat veel van die (nog) bestaande woorden in het Nederlandsch weinig of niet worden gebruikt en dus practisch dood zijn. De vele verschillende uitdrukkingen in de streektalen leven echter èn ze worden gebezigd door allen, die zich daarvan bedienen.

Streektalen zijn spreektalen.

Niettemin verschijnen er gelukkig regelmatig publicaties, die zich van deze taal bedienen en zoo liggen er dan wederom een vijftal uitgaven voor mij. Vijf nieuwe boeken, die alle de laatste maanden verschenen zijn; een goede oogst.

Uit het Hameland zond men twee exemplaren.

Daar is allereerst van *Hendrik Odink* „Middewinteraovend. Vertelsels oet den Achterhook."

Odink was een jongere vriend van hem, die zoo ontzaggelijk veel heeft gedaan voor het behoud van de eigen kultuur in den Achterhoek van 't Geldersche, van meester Heuvel. Zelf heeft Odink ook reeds meer gepubliceerd en we weten dus al ongeveer, wat we kunnen verwachten, bij het openen van dit boek: eenvoudige verhalen van de menschen uit dit land, levenswaar en levensecht.

Er is één verhaal, dat mij niet voldoet, Het is de vertelling van „Wietske's eerste oldejaorsaovend in den Achterhook". Wietske — men ziet dat reeds aan den eigennaam — is van Friesche afkomst. Zij is ginds in Friesland getrouwd met een Achterhoekschen jongkeerl, die op de boerderij van haar ouders te werk was gesteld als wever. Samen hebben ze daar vele jaren doorgebracht, in geluk en goeden doen; nu heeft het heimwee naar het land en het verlangen naar zijn oude moeder den man ertoe gebracht, naar den zandgrond terug te keeren. Wietske kan daar niet aarden — maar op den oudejaarsavond komt ze tot inkeer. Dit probleem, deze veelheid van problemen, kan inderdaad stof leveren tot een boeiend verhaal. Maar zooals Odink het ons hier geeft, gelooven wij er niet in. Wij nemen maar niet zoo aan, dat Wietske plotseling de streektaal van den Achterhoek goed machtig is; we nemen niet aan, dat het nu bepaald noodig is voor dezelfde menschen, die in Friesland kregen wat hun hart begeerde, hier nu plotseling gaan leven met „altied gebrek en armood"; we gelooven heelemaal niet, dat het hier alleen een kwestie is van inkeer en goede voornemens op den dag van 't oudejaar.

Maar in de andere vertellingen is Odink op zijn best. In die verhalen zijn geen geweldige problemen aangesneden, is er zelfs weinig, heel weinig handeling, maar hier weet Odink ons te boeien. Wat geschiedt er eigenlijk rondom en met Reinevaars Anneken, dan dat ze den rijken vrijer afwijst en den jeugdvriend neemt? Wat heeft Mans Peiger eigenlijk uitgevoerd, dat het van belang is, om zijn levensverhaal te lezen? Het is alles zoo gewoon en zoo dagelijks, maar zoo boeiend ook, desondanks of juist daardoor.

Een weinig zwaarmoedig, zwaar op de hand, is Odink steeds. Ook daar, waar hij plezierige dingen beschrijft.

Ja, zoo is dit land en dit volk.

Het tweede boek, bij dezelfde uitgeverij verschenen, is een herdruk. Het is „Eenvoudige Menschen" van den gestorven Achterhoekschen schoolmeester en schrijver *G. J. Meinen*. De eerste druk verscheen in 1911, maar dat werk is niet zonder meer opnieuw ter perse gegaan. Integendeel, veel nieuwe verhalen, nog niet in boekvorm gepubliceerd, kregen een plaats en daardoor is dit inderdaad een geheel nieuw werk geworden. „Eenvoudige Menschen", de titel zegt het al, verhaalt in denzelfden trant en van hetzelfde volk als het boek van Odink. Ook hier is weinig handeling; ook hier is het echter uitermate boeiend, om den verteller te volgen. Meinen is ongetwijfeld hier en daar geestiger en minder zwaarmoedig. Het begint al met „Zelf den schorsteen vaegen" en men kan al denken, wat dan kan passeeren. Nergens is het echter gewild komiek of uitbundig. Meinen is daartoe een te goed verteller en een te goed kenner van eigen volk.

Laat ik het anders zeggen: in deze boeken is het volk van den Achterhoek zelf aan het woord. Ik wil de schrijvers als Meinen en Odink niet neerhalen, als ik van hen zeg, dat zij niet de eenigen zijn, die zulke verhalen weten te geven. De meeste vertellers doen dat echter mondeling en men vindt ze in haast ieder dorp, ook nu nog. Meinen en Odink schreven ze op. Dat is het heele verschil en het is dan ook geen toeval, als we vernemen, dat het speciaal de schoolmeesters zijn, die dat deden. Die kwamen ertoe, omdat ze de pen wisten vast te houden; de anderen konden daarmee niet zoo goed overweg.

Dit zegt niets ten nadeele van het werk, integendeel. Dit zegt alleen, dat hier volksvertellers aan het woord zijn; dat we hier eigenlijk te maken hebben met volkskunst.

Het derde boek, dat onze aandacht vraagt, is van *J. J. Uilenberg*: „In 't schemeruur bij 't knappend vuur". Uilenberg is in den lande reeds bekend om zijn „De olde Jager", een bundel, waarin behalve een schets van dezen titel, nog enkele andere staan. De schrijver heeft op vele plaatsen deze schetsen voorgedragen en met groot succes. Zijn nieuwe bundel bevat weer prachtig werk en is vooral van belang, omdat hier de „legende" van Ellert en Brammert wordt weergegeven, zooals die leeft in het volk, ontdaan van allerlei maakwerk.

Hoe moeilijk het overigens is, om dialect foutloos te schrijven, blijkt uit enkele kleine onnauwkeurigheden, die ik hier verder — als weinig ter zake doende — niet wil noemen. Ik wil alleen even aanstippen, dat er dus blijkbaar zelfs voor een deskundige als Uilenberg moeilijkheden te over zijn en zoo'n werkje niet „zoomaar" ontstaat. Uilenberg is — kan het anders — ook onderwijzer.

Het is ook bij van Gorcum, dat het volgende werkje verscheen, n.l. „Poaskeblommen", die *Jan Boer* „bie 'n kanner" heeft gezocht. Hij heeft n.l. een keus gedaan uit vroege bloeiers, uit oudere schrijvers, die publiceerden in een der Groningsche dialecten. Zoo vinden we dan werk van Mevr. de Haas—Okken; Geert Blas; Gerrit Witse; Geert Teis; J. H. Neuteboom; K. ter Laan en Mr de Blécourt. Ook korte levensbeschrijvingen van deze auteurs werden bijgevoegd en zoo is een bundel verschenen van groote, van blijvende waarde. Het boek verscheen in de serie „Land en Volk van Stad en Ommelanden", waarin reeds meer werken verschenen, die waard zijn, om te lezen.

Het is nu eenmaal zoo: alles wat gezegd wordt in deze boeken kon niet gezegd worden in het Algemeen Beschaafd, maar moet verteld en gehoord òf geschreven en g e l e z e n worden in de eigen taal van eigen streek.

Ik heb al opgemerkt, dat dit laatste voor hen, die een van deze dialecten kennen, of eenigszins kennen, geen beletsel vormt. Het is zelfs zoo, dat de Groninger er niet de minste moeite mee heeft, om boeken als van Odink of van Meinen te lezen en omgekeerd is het ook het geval. Laat het dan zijn, dat hij in den regel niet precies de juiste uitspraak kent van het hem wat vreemde dialect, want vooral het Twentsch en het Achterhoeksch is moeilijk uit te spreken voor wien er niet geboren en getogen is. Dat is echter geen beletsel om dit werk te kunnen begrijpen en te genieten.

Voor wie geen verwant dialect kent, is de zaak moeilijker, maar ook dat is toch geen reden, om deze boeken te laten liggen. Men went spoedig aan de taal, zooals men er ook spoedig aan went, om het Nederlandsch van de Middeleeuwen te lezen. Ook daarvan weet lang niet iedereen de juiste uitspraak, wat niet belet, dat men ervan genieten kan.

Om de zaak wat gemakkelijker te maken, zijn in het boek van Odink de „vreemde" woorden in een woordenlijst samengebracht. Uilenberg doet het anders en geeft de beteekenis in voetnoten aan. M.i. moet hij er toch liever weer toe overgaan, om de verklaringen achterin te plaatsen, zooals in zijn eersten bundel.

Deze verklaringen zijn niet alleen van belang voor hen, die het dialect niet eigen zijn. Ik heb veel woorden gevonden in de lijst van Odink, die mij onbekend waren.

Het laatste boekje is zelfs niets anders dan een woordenlijst. *K. ter Laan* stelde het samen en noemde het „Maark en Pit", met als ondertitel: „Stoere (= moeilijke) woorden in de Grunneger toal". Zoo interessant is dit werkje, dat men het niet uitsluitend als woordenboekje gebruikt, doch het inderdaad doorleest van de eerste bladzijde tot de laatste. Als geboren Groninger vond ik het overigens wel even vreemd, dat ik zoovele woorden en uitdrukkingen tegen kwam, die mij geheel onbekend waren. Ten deele zijn deze natuurlijk in andere streken van 't Groningerland meer gebruikelijk; ten deele ook zijn ze dus blijkbaar al haast vergeten.

Daarom is ook dit boekje van zooveel waarde; het leert ons deze uitdrukkingen opnieuw.

Ziedaar dan den oogst van de laatste maanden uit het Noorderland. Vijf boeken van dit gehalte, in een tijd van papiergebrek, is meer dan we hadden durven hopen.

Dat geeft vooral ook voor toekomst goeden moed.

Hille Kleinstra

BOEKAANKONDIGING

Ir J. Homan van der Heide: *Mussert als ingenieur (uitg. N.E.N.A.S.U., Utrecht).*

Fritz Pachtner: *August Borsig. Vertaald door* J. Tersteeg *(uitg. Boot, 's Gravenhage).*

Hans Leip: *De Kinkhoren, 2e druk. Vertaald door* Casper de Jong *(uitg. Boot, 's Gravenhage).*

Elsa Bernewitz: *Stormen over vredig land, Vertaald door* J. W. Crom *(uitg. Boot, 's Gravenhage).*

Friedrich Lindemann: *Koninklijk koopman, 2e druk. Vertaald door* Jef de Leau *en* G. Klaass *(uitg. Boot, 's Gravenhage).*

Dr Th. Sonnemann: *Beslist goud den oorlog? Vertaald door* S. W. F. Margadant *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Gert von Natzmer: *Geheimen der natuur, 2e deel. Vertaald door* J. de Soet—de Groot *(uitg. Boot, 's Gravenhage).*

Kathe Lambert: *Vrouwenkliniek, 2e druk. Vertaald door* Jef de Leau *en* G. Klaass *(uitg. Boot, 's Gravenhage).*

Wilfried Bade: *Thiele vindt zijn vader. Vertaald door* Clémence Kromwijk *(uitg. De Amsterdamsche Keurkamer, Amsterdam).*